FICKER

ESTETICA

3 —

ESTETICA

OSSIA

TEORIA DEL BELLO E DELL' ARTE

DI

FRANCESCO FICKER

Professore di Letteratura Classica e di Estetica
nell' Università di Vienna

CON DUE DISCORSI

DI VITTORIO COUSIN E F. SCHELLING

VERSIONE

DI VINCENZO DE CASTRO

Professore di Letteratura Classica e di Fisica
nell' Università di Padova

NAPOLI

FRANCESCO ROSSI ROMANO EDITORE
6, Strada Trinità Maggiore

1856

IL TRADUTTORE

La lieta accoglienza che ebbero anche fra noi le opere di Francesco Ficker, cioè la Storia *e la* Guida allo studio della Letteratura classica antica, *ci confortò di por mano al volgarizzamento altresì dell'* Estetica pura, *che fu condotta nella seconda edizione alla sua maggiore eccellenza didattica. Queste tre opere voglionsi riguardare come un riassunto delle dottrine filologiche ed estetiche della colta Germania, la quale ognun sa quanto in questi studi sia entrata innanzi alle altre nazioni, formando per così dire tre anelli di una catena che a vicenda s'intrecciano e concorrono a scientifica unità. L'Estetica, cioè la filosofia del bello, deve per sentenza dell'autore svegliare e nutrire negli animi giovanili il sentimento e l'amore, ingenerandovi insieme la convinzione, che i prodotti dell'arte appartengono ai fini supremi dell'umanità, e quindi alimentando una religiosa reverenza per gli altissimi ingegni d'ogni tempo e d'ogni nazione, che potentemente lo espressero nelle opere loro immortali. Nè si pensi che in esso lavoro, come in altri di tal fatta, le dottrine speculative e il sottile spirito di sistema mettano in fondo le applicazioni e la pratica. Imperciocchè, sebbene l'autore, senza farsi seguace di una particolare dottrina filosofica, vagheggi continuamente un'idea madre, qual perno su cui esso s'aggiri; non avviene però mai d'incontrarsi in principii o ragionamenti che non abbiano un suggello di verità nelle opere dell'arte.*

Confidiamo per tanto di non aver fatto opera inutile al vantaggio specialmente della nostra gioventù

coll' accomodare una libera versione all' uopo dell'insegnamento, la quale medesimamente speriamo non sarà per tornare superflua all' Italia, che di tal sorta di lavori patisce difetto, quanto è ricca in opere d'arte; perciocchè non v' ha chi non sappia essersi gl' ingegni nostri adoperati più presto a creare il bello, che a vestirlo di forme scientifiche. E con ciò non intendiamo di sconoscere gli ottimi servigi che anche in questo genere di speculazioni prestarono nobilissimi intelletti, specialmente in questi ultimi tempi, essendoci anzi di essi giovati di buon animo quantunque volte il bisogno lo richiedeva per giunte e schiarimenti in questa nostra versione.

DEL BELLO E DELL' ARTE

L'estetica, o la teoria del bello e dell'arte, è un ramo della filosofia, che venne fra noi più d'ogni altro negletto. Innanzi al P. André e a Diderot non trovasi una pagina intorno a sì grande argomento. Diderot che possedeva qualche scintilla di genio, ove tutto fermentava senza giungere a maturità, lasciò qua e colà nei suoi scritti alcuni concetti ingegnosi e spesso contraddittorii (1); ma nessuna vera teoria. Istrutto in una scuola opposta e migliore, discepolo di S Agostino e di Malebranche, il padre André compose sul bello un libro pregevole, in cui però havvi più copia che profondità di pensieri, e più eleganza che originalità (2). Condillac, scrittore di tante opere, non dettò nemmanco un capitolo sul bello. I suoi successori appalesarono pel bello la stessa non curanza, poichè, non sapendo spiegarlo col sistema loro, pensarono bene di passarlo in silenzio. Ma non per tanto il bello esiste e nell'uomo e nella natura. Onde noi ci faremo a coglierne i tratti caratteristici senza svisarli con pregiudizii sistematici,

(1) Pensieri sulla scultura, ecc. — L'esposizione del 1765, ecc.

(2) Opere filosofiche del P. André; Biblioteca Charpentier.

investigandone la varietà insieme e l'armonia. Lo studieremo seguitamente nell'uomo che lo conosce e lo sente, negli oggetti svariatissimi che lo racchiudono, nel genio che lo riproduce, e nelle principali arti che lo esprimono secondo i mezzi lor proprii.

Interroghiamo da prima l'anima al cospetto della bellezza.

I

Egli è un fatto incontrastabile, che alla presenza di alcuni oggetti, in circostanze svariatissime, noi formiamo il seguente giudizio: Quest'oggetto è bello. La quale affermazione non è però sempre esplicita; ora si manifesta con un grido di ammirazione, ed ora sollevasi silenziosa entro dell'anima, che n'ha appena una sfuggevole coscienza. Variano le forme di questo fenomeno, ma esso è attestato dall' osservazione più volgare e più certa, e dalle lingue di tutti i popoli.

Sebbene gli oggetti sensibili risveglino più spesso nella comune degli uomini il giudizio del bello, non sono però essi assolutamente soli; poichè il dominio della bellezza è più esteso del mondo fisico esposto ai nostri sensi, non conoscendo altri limiti che quelli della natura, dell'anima e del genio umano. Ad un'azione d' eroismo, alla memoria d' un gran sacrifizio, al pensiero eziandio di molte verità astratte possentemente congiunte fra loro in un sistema semplice e fecondo, e finalmente nella comprensione d' oggetti di un altro ordine, alla vista delle opere d'arte sentiamo eccitarsi in noi il medesimo fatto. E in tutti questi oggetti, quantunque diversi, distinguiamo una qualità comune su cui cade il nostro giudizio, la quale denominiamo bellezza.

Indarno alcuni s' adoperarono di ridurre il bello al piacevole.

La bellezza è certamente quasi sempre aggradevole ai sensi, o almeno non deve giammai ferirli. In fatti le più delle nostre idee sul bello ci derivano per gli organi della vista e dell' udito, e tutte le arti, nessuna eccettuata, si rivolgono all' anima col ministero del corpo. Ciò che ne cagiona molestia, fosse pure la più bella cosa del mondo, di rado ci sembrerebbe tale,

avvegnachè un' anima occupata dal dolore sia chiusa alla bellezza.

Però, se una sensazione piacevole s' accompagna spesso all'idea della bellezza, non vuolsi per questo inferire, che l' una sia l'altra, e insieme confonderle.

L' esperienza ne ammaestra, che non tutte le cose piacenti ci sembrano belle, e che fra le cose gradevoli non sono le più belle quelle che maggiormente ci piacciono: prova evidente e sicura che il piacevole non è il bello; imperocchè, se fossero identici, l' uno dovrebbe essere sempre in proporzione dell' altro, nè mai andare disgiunti.

Ora mentre tutti i sensi ci ministrano sensazioni piacevoli, due soli hanno il privilegio di risvegliare in noi l'idea della bellezza. Si disse mai per avventura un bel sapore, un bell'odore? Eppure sarebbe giusta la locuzione, se il bello fosse il piacevole. D'altra parte v' ha piaceri dell'olfatto e del gusto, che scuotono assai più la nostra sensitività delle più grandi bellezze naturali ed artistiche, e fra le stesse percezioni dell'udito e della vista non sono sempre le più forti quelle che eccitano in noi più viva l' idea della bellezza. Alcune pitture di debole colorito, come ad esempio quelle di Lesueur, non ci commovono forse più addentro, che non certe opere abbaglianti, le quali seducono gli occhi e lasciano l'anima fredda? Dirò anzi di più, non pure la sensazione non genera l'idea del bello, ma talvolta l' estingue. Se un artista si compiace di rappresentare forme voluttuose, nel mentre diletta i nostri sensi, turba ad un tempo l'idea vergine e pura della bellezza: quindi il piacevole non è misura del bello, avvegnachè, in certi casi conferisca a distruggerlo e a farlo dimenticare; e non è neppure il bello, poichè trovasi, e nel massimo grado, ove il bello non esiste.

Il quale discorso ne conduce necessariamente al fondamento primo della distinzione fra l' idea del bello e la sensazione piacevole, cioè alla differenza fra la sensitività e la ragione.

Allorchè un oggetto piace, interrogati del perchè,

non possiamo rispondere, se non che tale è l'impressione che allora proviamo; e se ci venga detto, che il medesimo oggetto produsse in altri un'impressione diversa e spiacevole, non ci maravigliamo gran fatto, sapendo bene che la sensitività è varia negl'individui, e che per ciò è stoltezza il disputare di sensazioni. Ora avviene egli lo stesso, se l'oggetto non solo ne piaccia, ma se lo giudichiamo bello? Quando diciamo, per es., che una figura è dignitosa e bella, che bello è un tramonto di sole, che il disinteresse e il sacrifizio son belli, che la virtù è bella, se alcuno negasse la verità di questi giudizii, non vi acconsentiremmo sì facilmente come nell'altro caso, nè stimeremmo un tale dissentimento come effetto necessario di differente sensitività, e nemmeno avremmo ricorso al sentimento, che naturalmente si limita in noi, sibbene ad una autorità superiore, che vale per tutti, cioè alla ragione. Allora pensiamo di avere il diritto di redarguire di errore quanto contraddice al nostro giudizio, non poggiando esso più su base variabile e individuale, com'è una sensazione piacevole o penosa. Il piacevole racchiudesi rispetto a noi nella sfera del nostro organismo, ove muta continuamente secondo i cangiamenti perpetui di esso organismo, secondo la condizione di salute e d'infermità, lo stato dell'atmosfera, quello de' nostri nervi, e via discorrendo. Lo stesso non possiam dire della bellezza; imperocchè al pari del vero essa non appartiene siccome privilegio a qualche invividuo, ma è un bene universale, è il patrimonio comune dell'umanità, di cui nessuno ha diritto di disporre ad arbitrio; e quando diciamo: ciò è vero, ciò è bello, non trattiamo più d'impressioni speciali e variabili della nostra sensitività, ma esprimiamo un giudizio assoluto imposto dalla ragione a tutti gli uomini.

Confondendo la ragione colla sensitività, riducendo l'idea del bello alla sensazione del piacevole, il gusto non ha più legge, ed è vana la distinzione di esso in buono e cattivo. Se non mi piace l'Apollo del Belvedere, voi tosto mi accagionate di difetto di gusto. Che

significa ciò? Non sono io fornito di sensi al pari di voi? L'oggetto da voi tanto ammirato non agisce medesimamente su me, come su voi? Le impressioni che io provo non sono reali come le vostre? Da che procede che voi abbiate ragione, esprimendo solamente l'impressione da voi sentita, ed io invece abbia torto, facendo precisamente lo stesso? Forse perchè quelli che sentono al pari di voi sono in maggior numero? Ma a che monta qui il numero delle asserzioni? Venendo il bello definite ciò che produce sui sensi un'impressione piacevole, una cosa che diletta; essendo tale per un individuo solo e orribilmente brutta agli occhi di tutto il genere umano, dovrebbesi non pertanto e legittimamente dir bella da chi ne riceve un'impressione piacevole, avvegnachè per lui abbia soddisfatto alla definizione. Allora non esisterebbe più vera bellezza, ma solo bellezze relative e mutabili, bellezze di contingenza, di costume, di moda, e tutte queste bellezze, per differenti che fossero, sarebbero legittime, trovando sensitività a cui piacere. E poichè non v' ha nulla qui in terra, in grazia dell'infinita varietà delle nostre disposizioni, che non possa a taluno piacere; così nulla saravvi che non possa esser bello, o per dir meglio non esisterà nè bello nè brutto, e la Venere degli Ottentoti eguaglierà la Venere de' Medici. L'assurdità delle conseguenze mostra l'assurdità del principio: non havvi che un mezzo di evitarla, quello cioè di rigettare il principio, e di ammettere che il giudizio del bello è assoluto, e come tale sostanzialmente diverso dalla sensazione.

L'ultimo scoglio finalmente in cui rompe la filosofia che trae tutte le nostre idee dai sensi, si è l'affermare che non havvi in noi se non l'idea d'un bello imperfetto e finito. Ammirando noi le bellezze reali offerte dalla natura, non ci eleviamo per avventura all'idea di una somma bellezza, che Platone ottimamente appella l'idea del bello, e che dopo lui tutti gl'individui forniti di gusto squisito, e tutti gli artisti denominano *ideale?* Stabilendo una gradazione nella bellezza delle cose: non proviene ciò forse dal confrontarle, senza rendersene spes-

so ragione, all'ideale che è in noi misura e regola d'ogni nostro giudizio sulle bellezze particolari? In qual modo l'idea della bellezza assoluta, avviluppata in tutti i nostri giudizii sul bello, come mai la bellezza ideale, cha non possiamo attuare, ma che necessariamente concepiamo, sarebbesi rivelata col mezzo della sensazione, di una facoltà variabile e relativa come gli oggetti che percepisce?

Distinta l'idea del bello dalla sensazione del piacevole, veniamo ora ad un fenomeno di un ordine diverso, il quale è intimamente collegato all'idea del bello, e che i giudici migliori sovente con esso confusero.

Non è egli un fatto che, mentre si giudica esser bello un oggetto, si sente pure alla sua vista una soave emozione e una specie di attrazione verso il medesimo per via di un sentimento di simpatia e di amore? In altri casi si giudica altrimenti e provasi un senso contrario: l'avversione cioè s'accompagna al giudizio del brutto, come l'amore al giudizio del bello.

Quanto più l'oggetto è bello, tanto più vivo e profondo è il piacere che procaccia all'anima, senza essere però mai appassionato. Nell'ammirazione predomina il giudizio, ma animato dal sentimento. Se l'ammirazione giunge a comunicare all'anima un'emozione, un ardore, che sembrano avanzare i limiti della natura umana, questo grado supremo d'amore chiamasi *entusiasmo*.

La filosofia della sensazione non ispiega nè il sentimento, nè l'idea del bello, che snaturandolo, poichè lo confonde colla sensazione piacevole, e quindi per essa l'amore del bello non è altro che il desiderio. Non v'ha teoria più di questa contraddetta e respinta dai fatti.

E primamente l'emozione interna congiunta alla percezione del bello è distinta chiaramente dalla sensazione piacevole in ciò, che l'emozione tien dietro al giudizio del bello, mentre la sensazione lo precede (1).

---

(1) Vedasi nella *Revista de' due Mondi*, 1 agosto 1845, l'articolo: *Del Misticismo*, ove trovasi indicata la differenza fra il sentimento e la sensazione.

In secondo luogo, che cosa è il desiderio? Un moto dell'anima che ha per iscopo palese o secreto il possedimento del suo oggetto: ma il sentimento del bello non si riferisce punto al possesso. L'ammirazione è di sua natura rispettosa, mentre il desiderio tende a profanare l'oggetto.

Il desiderio è figlio del bisogno; suppone adunque in chi lo prova una mancanza, un difetto, e sino a un certo segno un dolore. Il sentimento del bello invece ha la propria soddisfazione in se stesso.

Il desiderio è caldo, impetuoso, molesto: il sentimento del bello, libero da ogni brama e da ogni timore, solleva e infiamma l'anima sino all'entusiasmo senza il trambusto della passione. L'artista non iscorge che il bello, ove l'uomo materiale non vede che attrattiva o spavento. Sur una nave sbattuta dalla tempesta, allorchè i passeggeri tremano alla vista de' fiotti minacciosi e allo schianto della folgore che pende sul loro capo, l'artista rimane assorto in estasi, contemplandone il sublime spettacolo. Per lo che Vernet si fece legare a un'antenna per contemplare a lungo la procella in tutta la sua bellezza maestosa e terribile. Dall'istante che sente il timore e partecipa alla comune commozione vien meno l'artista e non rimane che l'uomo. È poi tanto vero, che il sentimento del bello non è il desiderio, che a vicenda si escludono.

Prendiamo un esempio volgare. Vedendo una mensa adorna di vivande e di vini squisiti, desterassi in me il desiderio del piacere, ma non il sentimento del bello. Suppongo che in cambio di pensare al piacere che mi promettono tante cose approntate sotto i miei occhi, ponga mente soltanto al modo onde furono distribuite sulla tavola e all'ordine del festino. Ora il sentimento del bello potrà nascere in qualunque grado si voglia: ma non sarà per fermo nè il bisogno, nè il desiderio d'appropriarmi quella simmetria e quell'ordine.

Essenziale attributo della bellezza non è d'irritare o d'infiammare il desiderio, ma di purificarlo e nobilitarlo. Quanto è più bella una donna, non però della bel-

lezza comune e grossolana che Rubens animò indarno col vivace suo colorito, ma della bellezza ideale che gli antichi e la scuola romana e la fiorentina specialmente conobbero; tanto più, in faccia a sì nobile creatura il desiderio vien temperato da un sentimento squisito e soave, e talvolta cede il luogo ad un culto puro e scevero da ogni specie di basso interesse. Cui la Venere del Campidoglio e S. Cecilia eccitano desiderii impuri, non è nato per sentire il bello. Il sentimento del bello è per tanto un sentimento speciale, siccome l'idea del bello è un'idea semplice. Ma questo sentimento uno in se stesso, manifestasi sotto un'unica forma e s'applica a un solo genere di bellezza? Anche qui, come al solito, interroghiamo l'esperienza.

Quando si ha sotto gli occhi un oggetto, le cui forme sono perfettamente determinate, e il tutto di facile comprensione, come un bel fiore, una bella statua, un tempio antico di mezzana grandezza; ogni nostra potenza si rivolge ad esso oggetto, e vi riposa con soddisfazione senza meschianza di pena: i sensi ne percepiscono facilmente i particolari; e la nostra ragione coglie la dolce armonia di tutte le sue parti. Scomparso cotesto oggetto ce lo rappresentiamo distintamente; tanto sono le sue forme precise e regolari. L'anima, contemplandole, ne prova una gioia dolce e tranquilla, una specie di estasi.

Consideriamo al contrario un oggetto di forme vaghe e indefinite, e nullameno bellissimo; l'impressione che proviamo è per certo tuttavia piacevole, ma è un piacere d'altro ordine, non essendoci dato d'afferrarlo come il primo La ragione lo comprende, ma i sensi e la fantasia si adoprano invano di raggiungerne i limiti: le nostre facoltà s'ingrandiscono, s'allargano, a così dire, per abbracciarlo, ma sfugge ad esse pur sempre, sopravanzandole di gran lunga Il piacere che ne proviamo deriva dalla grandezza stessa dell'oggetto, ma ad un tempo essa grandezza fa nascere in noi non so qual sentimento melanconico, per sentirci ad essa sproporzionati. Alla vista del cielo seminato di stelle, del

mare immensurabile, di montagne gigantesche, l'ammirazione si mesce alla tristezza; imperocchè essi oggetti, finiti in realtà come il mondo medesimo, ci sembrano infiniti rispetto all'impotenza nostra di comprendere la loro immensità; e nell'imitare ciò che è effettivamente senza limiti, risvegliano in noi l'idea dell'infinito, idea che innalza e abbassa insieme il nostro intelletto. Il sentimento analogo provato dall'anima genera un piacere austero.

A questi due sentimenti molto diversi si diedero nomi differenti; l'uno chiamossi in particolare sentimento del *bello*, l'altro del *sublime*.

Nella percezione del bello concorre eziandio un'altra facoltà non meno necessaria del giudizio e del sentimento, e animatrice d'entrambi, vo' dire l'immaginazione.

Allorchè la sensazione, il giudizio e il sentimento che si produssero in noi all'occasione di un oggetto esterno, si riproducono anche nell'assenza dell' oggetto medesimo, ha luogo la memoria. Essa è di doppia specie: non solo ci ricordiamo di avere avuto presente un dato oggetto, lo che ci dà l'idea del passato, ma ci rappresentiamo eziandio l'oggetto assente sentito e giudicato. In tal caso il ricordarsi è un'imagine; e la memoria è detta per ciò memoria imaginativa. Ecco uno dei fondamenti dell'imaginazione, ma non il solo.

La mente, ripiegandosi sulle imagini offerte dalla memoria, le scompone, ne trasceglie i diversi lineamenti, e forma combinazioni e imagini nuove. Senza questa potenza, l'imaginazione rimarrebbe circoscritta ne' limiti della memoria, nè disporrebbe a suo talento del passato e dell'avvenire, del reale e del possibile.

Il privilegio d'essere vivamente impressionati dagli oggetti e di riprodur le loro imagini, e la potenza di modificare esse imagini per comporne di nuove, significano forse del tutto quanto gli uomini intendono per imaginazione? Mai no; o almeno se tali ne sono gli elementi, convien pure aggiungervi qualche cosa che li fecondi, cioè il sentimento del bello in genere. A que-

sto fuoco s'accende e s'afforza la splendida imaginazione. Bastò forse a Corneille pel suo Orazio la lettura di Tito Livio, a fine di rappresentarsene vivamente alcune scene, di cogliere i tratti principali, e combinarli con senno e leggiadria? Egli ebbe bisogno per giunta del sentimento e dell' amore del bello, e specialmente del bello morale: ebbe mestieri del gran cuore onde uscì la parola del vecchio Orazio.

Per tanto è chiaro abbastanza, che non puossi circoscrivere l'imaginazione alle imagini propriamente dette e alle idee riferibili a oggetti fisici, come sembra indicare la parola.

Ricordarsi de'suoni, trascegliere fra essi, combinarli per trarne nuovi effetti, non è forse ufficio della imaginazione, tuttochè non v'abbiano imagini? Il vero compositore di musica non è meno del pittore dotato d'imaginazione. Si concede questa potenza al poeta quando ritrae le imagini della natura; gliela negherà descrivendo i sentimenti? Ma oltre le imagini e i sentimenti non fa uso altresì il poeta degli altri pensieri di giustizia, di libertà, di virtù, in una parola di tutte le idee morali? Dirassi che in siffatte pitture, e ne' quadri rappresentanti la vita intima dell' anima, sieno essi graziosi od energici, non v'abbia imaginazione?

Da ciò facilmente si raccoglie la sfera illimitata dell'imaginazione Suo carattere distintivo si è, di scuotere fortemente l'anima non pure alla presenza degli oggetti belli, ma alla sola memoria loro, non che all'idea d'un oggetto fantastico. E si riconosce da ciò, che mediante le sue rappresentazioni genera la stessa impressione o anche una più viva, che non fa la natura colla realtà degli oggetti. Se il bello lontano o ripensato non ci agita al pari del presente, andremo forniti di mille altri doni, ma non di quello dell'imaginazione.

A paragone delle sue finzioni, si scolora e vien meno il mondo reale, potendosi provare, che non appena l'imaginazione prevale ci stanchiamo delle cose reali e presenti. I fantasmi di essa hanno una non so quale vaghezza e indeterminazione di forme, che più assai ne

commovono delle percezioni più chiare e distinte delle cose attuali. Arroge, che, se non siamo al tutto usciti di senno, e la passione non ne conduce sempre a siffatto termine, è difficilissimo di non vedere la realtà quale essa è nel fatto, cioè a dire, assai imperfetta; mentre dell'imagine possiamo fare ciò che vogliamo, abbellirla e trasformarla a nostro piacimento. Havvi nel più intimo santuario dell' anima umana una potenza infinita di sentimento e d' amore, a cui tutto il mondo non corrisponde, e meno poi una sola delle sue creature, per quanto amabile ella sia. Ogni bellezza mortale veduta da vicino non basta a siffatta potenza insaziabile, che viene per essa eccitata, ma non soddisfa: da lontano i difetti spariscono o almeno si attenuano, le gradazioni si scemano e confondono nel chiaroscuro della rimembranza e del pensiero, e gli oggetti ci sembrano migliori, perchè meno determinati. Però chi è dotato d'imaginazione suole raffigurarsi le cose e gli uomini diversamente da ciò che sono, ed accalorasi per questi oggetti fantastici. Gli uomini che diciamo positivi sono appunto quelli che vanno privi d' imaginazione; essi non veggono, se non ciò che cade sotto i loro sensi, e giudicano il mondo com' è nella sua nuda realtà, senza mai alterarlo coi colori della fantasia. In generale sono più forniti di ragione che di sentimento, e più acconci al freddo calcolo, che agli slanci della imaginazione e del cuore. Potranno essere gravemente e intimamente onesti, ma non mai poeti, nè artisti; poichè il poeta e l' artista, oltre un fondo di buon senso e di ragione, senza cui tutto il resto è cosa vana, devono possedere un'anima sensitiva ed anche irritabile, e specialmente una splendida e potente fantasia.

Se il sentimento opera sull' imaginativa, chiaro è, ch' essa agisce non meno sul sentimento, cui della sua efficacia largamente ricambia.

Diciamolo pure: l'affetto vivace e puro, il culto della bellezza, che forma il grande artista, non possono trovarsi che in chi è dotato di splendida fantasia. E per verità, il sentimento del bello può suscitarsi in ciasche-

dano di noi alla vista di qualsivoglia oggetto bello; ma, allorchè sia rimosso, se non ne resta l'imagine vivamente scolpita, il sentimento ch'esso ha un istante eccitato viene grado grado languendo. Potrà esso rianimarsi alla veduta di un altro oggetto, ma per nuovamente languire ed estinguersi, venendo sempre meno per rinascere a caso; poichè, non essendo nutrito, cresciuto, esaltato colla riproduzione viva e continua del suo oggetto nell'imaginazione, difetta di quella potenza inspiratrice senza cui non v'ha nè poeta, nè artista.

Ancora un cenno intorno ad una facoltà non semplice in sè, ma unione felice delle accennate, vogliam dire del gusto, così poco conosciuto e arbitrariamente trattato nella più parte delle teoriche estetiche.

Se dopo aver inteso una bell'opera di poesia o di musica, dopo aver ammirato una statua o un quadro, possiamo tuttavia rammentare vivamente ciò che i nostri sensi hanno percepito, vedere ancora il quadro assente, udire i suoni che più non feriscono l'aria circostante; in breve, avendo imaginazione, possediamo una delle condizioni senza cui non esiste vero gusto. In fatti, per gustare le opere della fantasia, non converrà averne noi pure? Per sentire le bellezze di un autore non è forse mestieri, non dirò di eguagliarlo, ma di rassomigliarlo in qualche parte? Una mente assennata, ma fredda e severa, come quella del Batteux e di Condillac, non sarebbe forse inetta a seguire i voli più ardimentosi del genio, e non recherebbe nella critica una severità ristretta, una ragione pochissimo ragionevole, una debole intelligenza di tutte le parti della natura umana, e una intolleranza che mutila e scolora l'arte, intendendo di appurarla?

Non rappresentandoci quindi al vivo le cose belle, non le giudicheremo neppure come conviensi; ma però non è già essa facoltà rappresentativa che giudichi da sè della loro bellezza. E poi tale vivacità d'imaginazione, sì preziosa al gusto, allorchè è alquanto infrenata, non genera, quantunque volte essa sola predomini, che un gusto imperfettissimo, il quale, non avendo la

ragione a fondamento, non fa la debita stima di ciò che apprezza, e corre rischio di frantendere la più grande bellezza, la bellezza regolare. L'unità nella composizione, l'armonia in ciascuna parte, la debita proporzione ne' particolari, l' ingegnosa combinazione degli effetti, la scelta, la sobrietà, la misura sono altrettante qualità ch' esso sentirà poco, e non collocherà al suo sito. Certamente l'imaginazione ha gran parte nelle opere artistiche, ma non fa tutto. Ciò che rende l'*Atalia* e il *Misantropo* due meraviglie insuperabili è forse la sola imaginazione? Non v' ha eziandio nella profonda semplicità del disegno, nello svolgimento proporzionato dell' azione, nella verità sostenuta de' caratteri una ragione superiore diversa dalla fantasia che offre i colori, e diversa dalla sensitività che genera l'affetto?

L' uomo di gusto, oltre l' imaginazione e la ragione, deve altresì possedere il sentimento e l' amore del bello. Conviene che ne senta compiacenza, che ne vada in traccia, che lo avverta. Comprendere e dimostrare che una cosa non è bella, è piacere mediocre, ufficio spiacente; ma distinguere una cosa bella, e penetrarsene, metterla in luce e far ch' altri partecipi del proprio sentimento, è gioia squisita, opera generosa. L'ammirazione è madre, a chi la prova, di piacere e di onore: piacere nel sentire intimamente il bello, e onore nel saperlo riconoscere; perciò l'ammirazione è indizio di ragione sublime soccorsa da nobile cuore; è superiore alla minuta critica scettica ed impotente; è l'anima della sublime critica, ed è, per così dire, la parte divina del gusto.

II

Studiato il bello in noi stessi, nelle facoltà che lo percepiscono e lo giudicano, la ragione, il sentimento, l'imaginazione e il gusto, siamo pervenuti, secondo l'ordine metodico, a una seconda questione ; Che cosa costituisce il bello negli oggetti ? Lo studio del bello riuscerebbe imperfetto senza dar compimento a questa rapida analisi con quella del bello in se stesso, de' suoi caratteri, delle sue specie e del suo principio.

La storia della filosofia ci presenta non poche teorie sulla natura del bello ; ma non intendiamo qui tutte d'annoverarle, nè di discuterle, bastandoci di accennare le più importanti (1).

Non è per fermo scientifica la teoria che definisce il bello. Ciò che piace a' sensi, ciò che loro procaccia un'impressione piacevole. Non ci fermeremo a questa opinione, che abbiamo bastevolmente confutata, dimostrando essere impossibile di ridurre l'idea del bello alla sensazione del piacevole.

Un empirismo un po' più raffinato sostituisce l'utile al piacevole, cioè, cangia la forma dello stesso principio. Non è il bello che ne procaccia momentaneamente una sensazione piacevole e fuggitiva ; sì bene l'oggetto che può di sua natura procurarne spesso la medesi-

---

(1) Se alcuno bramasse una confutazione semplice e stringente, scritta duemila anni sono, delle false teoriche intorno alla bellezza, legga l'*Ippia* di Platone, tomo IV della nostra traduzione. Nel Fedro, tomo VI, evvi una esposizione mitica della teoria platonica, ma è nel *Convito*, e specialmente nel discorso di Diotima, che vuolsi cercare il pensiero di Platone mirabilmente svolto e vestito di tutta la bellezza del linguaggio umano.

ma sensazione o servire a risvegliarne sovente di simili. Non vuolsi per fermo grande acume di osservazione e di ragionamento per convincersi, che l'utilità non ha nulla di comune colla bellezza. Ciò che è utile non è sempre bello, e ciò che è bello non è sempre utile: e quanto è insieme utile, è bello per tutt' altra ragione, che per la sua utilità. Nulla di più utile d' una leva, d' una carrucola, ma a nessuno cadrà mai in pensiero di chiamarle belle. Scoprendo invece un vaso antico mirabilmente lavorato, di subito esclamiamo: è bello! senza cercare a che ci possa servire. Finalmente la simmetria e l' ordine sono cose ad un tempo belle ed utili, sì perchè esse economizzano lo spazio, sì perchè gli oggetti ordinati a simmetria possono più facilmente all'uopo rinvenirsi; ma non è ciò che costituisce per noi la bellezza della simmetria, poichè percepiamo intuitivamente questo genere di bellezza e sovente in appresso riconosciamo l' utilità che ne deriva. Anzi talvolta avviene, che, ammirata la bellezza di un oggetto, non possiamo indovinarne l' uso, benchè ve n' abbia qualcheduno. L' utile dunque, anzichè costituire il fondamento della bellezza, n' è essenzialmente diverso.

Una teoria celebre ed antichissima colloca il bello nella perfetta convenienza de'mezzi col fine. Qui il bello non è più l'utile, ma il convenevole. Queste due idee per tanto debbonsi distinguere. Una macchina genera ottimi effetti, economia di tempo, di lavoro, ecc; ò dunque utile Se poi, esaminando la sua costruzione, trovo ogni parte a suo luogo, e tutte ingegnosamente disposte per l' effetto che vogliono produrre; anche senza por mente all' utilità di esso risultamento, essendo i mezzi nella miglior relazione col fine, giudico, che v' abbia una somma convenienza. In questa maniera ci approssimiamo all'idea del bello, poichè non consideriamo più ciò che è utile, ma quello per cui la cosa è come dev'essere Non ancora però abbiamo côlto il vero carattere della bellezza, essendovi oggetti debitamente ordinati ad un fine, e che pure non si dicono belli. Una sedia priva di ornamenti e di eleganza, purchè sia solida

ed offra un sicuro e comodo adagiamento, può ministrare un esempio della più perfetta convenienza dei mezzi allo scopo: dirassi per questo ch'essa è bella? Corre tuttavia differenza fra il convenevole e l' utile, cioè a dire, perchè un oggetto sia bello non ha uopo dell'utilità, mentre non è bello, se non conserva la convenienza, se v' ha disarmonia tra il fine ed i mezzi.

Si pensò anche di rinvenire il bello nella proporzione; la quale è certo una delle condizioni della bellezza, ma non la sola, avvegnachè un oggetto senza proporzione non possa esser bello. In tutti gli oggetti belli, per quanto si dilunghino dalla forma geometrica, esiste una specie di geometria vivente. Ma, chiediam noi, è forse la proporzione che domina in un albero sublime ornato di rami flessibili e graziosi, e ricco di freschissimo fogliame? Che cosa forma la bellezza terribile di una procella, d' una splendida imagine, d' un verso o di un' ode sublime? Non per fermo il difetto di leggi o di regole, ma neppure la regola e la legge, anzi sovente ciò che maggiormente in sulle prime ne colpisce si è un' apparenza d' irregolarità. È assurdo il pensare, che quanto ne rende ammirabili tutte queste cose e molte altre sia quella stessa qualità che ci porta a pregiare una figura geometrica, vale a dire, l'esatta corrispondenza delle parti.

Ciò che diciamo della proporzione è anche riferibile all'ordine, il quale è bensì meno matematico della proporzione, ma non chiarisce meglio quanto v' ha di libero, di svariato e di semplice in alcune bellezze.

Tutte le dottrine che riducono la bellezza all'ordine, all' armonia, alla proporzione non sono in ultimo che una sola e medesima teoria, che considera nel bello specialmente l' unità. L' unità è certamente bella, è una parte notabile della bellezza, ma non forma l'intera bellezza.

La più vera teoria del bello è quella che lo compone di due elementi contrarii ed egualmente necessarii, l' unità e la varietà. In un bel fiore v' ha certo unità, ordine, proporzione ed anche simmetria, avvegnachè

senza esse qualità mancherebbe la ragione, essendo tutto fatto con una maravigliosa ragione; ma insieme quale diversità! quanta gradazione di colori! che ricchezza ne' più minuti particolari! Nella stessa matematica ciò che è bello non è già un principio astratto, si bene quello che genera una lunga serie di conseguenze. Non esiste bellezza senza vita, e la vita sta nel movimento e nella varietà.

L'unità e la varietà sono applicabili ad ogni specie di bellezza. Discorriamole rapidamente. E per primo havvi propriamente parlando oggetti belli e oggetti sublimi. L' oggetto bello, come vedemmo, è qualche cosa di perfetto, di circoscritto, di limitato, che possiam facilmente abbracciare colle nostre facoltà, perchè le varie sue parti sono ordinate a giusta misura: e sublime è quello che per forme non già sproporzionate in sè, ma meno precise e più difficili a cogliere, risveglia in noi il sentimento dell' infinito.

Sono esse due specie distinte di bellezza; se non che la realtà è inesauribile, e in tutte le gradazioni di essa havvi bellezza.

Negli oggetti sensibili i colori, i suoni, le figure, i movimenti sono atti a ingenerare l'idea e il sentimento del bello, ora tutte queste bellezze si attribuiscono a quel genere di bellezza che, bene o male, denominiamo fisica.

Se dal mondo de' sensi ci eleviamo a quello dell'anima, della verità, della scienza, c'incontriamo in bellezze più severe, ma non meno reali, che s'ebbero il nome di bellezze intellettuali.

Finalmente considerando il mondo morale e le sue leggi, le idee di libertà, di virtù, di annegazione, l'austera giustizia di un Aristide, l'eroismo d'un Leonida, i prodigi della carità o del patriottismo, ne si affaccia un terzo ordine di bellezza, che avanza gli altri due, cioè la bellezza morale.

E, applicando a tutte queste bellezze la distinzione del bello e del sublime, avremo il bello e il sublime ad un tempo nella natura, nelle idee, ne' sentimenti e nel-

le azioni. Qual varietà pressochè infinita nella bellezza!

Accennate tutte queste differenze, non si potrebbero forse semplificare? Tuttochè sieno esse incontrastabili, non esisterebbe per avventura in questa varietà una qualche unità; una bellezza unica, onde tutte le bellezze speciali altro non fossero che riflessi e gradazioni o raggi d'un unico foco? Giova risolvere una tale quistione, altrimenti la teoria del bello sarebbe un laberinto senza uscita: applicandosi il medesimo nome a cose diversissime, senza conoscere la vera unità che giustifichi cotesta unità nominale.

Ora o le varietà che abbiamo notate nella bellezza sono tali che è impossibile di scoprirne il rapporto, o esse varietà sono unicamente apparenti, ed hanno la loro armonia, la loro unità latente.

Ammettendo ch'essa unità fosse chimerica, la bellezza fisica, la bellezza morale e la bellezza intellettuale sarebbero l'una all'altra straniere. Che farà dunque l'artista? Egli è circondato da bellezze diverse e ha da eseguire un'opera che sia una, essendo questa legge dell'arte. Ma se l'unità impostagli è fittizia, se in natura non v'ha che bellezze essenzialmente dissimili, l'arte ne inganna e mente. Come allora spiegare che la menzogna sia legge dell'arte?

Non intendiamo di ritrarre nè la distinzione del bello e del sublime, nè le altre per ora indicate: sì bene di riunire dopo avere distinto. E queste distinzioni e queste sintesi non sono già contraddittorie; poichè la verità e la bellezza medesima hanno per legge principale l'unità insieme e la varietà. Tutto è uno, e tutto è vario.

Abbiamo già ordinato la bellezza in tre grandi classi, cioè fisica, intellettuale e morale. Queste tre specie di bellezza, a nostro avviso, si risolvono in una sola e medesima bellezza, vogliam dire, la bellezza morale, comprendendo con tal vocabolo ogni bellezza *spirituale*.

Sottoponiamo questa opinione alla prova de' fatti.

Collochiamoci innanzi all'Apollo detto del Belvedere, e notiamo attentamente ciò che più ne tocca in questo capolavoro. Winkelmann, il quale non era metafisico, ma dotto antiquario, senza sistemi e fornito di buon gusto, ne somministrò una celebre analisi, che merita d'essere ben bene meditata (1). Winkelmann nota specialmente l'impronta della divinità scolpita nell'immortale giovinezza diffusa su quel corpo bellissimo, nella statura alquanto superiore all'umana, nell'atteggiamento maestoso, nella mossa imperiosa, nel complesso e in tutti i particolari della persona. La fronte è certamente quella di un Dio, ove regna una pace solenne; più sotto apparisce un poco l'umanità, e ben a ragione, per interessar l'uomo all'opere artistiche. Nello sguardo appagato, nel gonfiamento delle narici, nella elevazione del labbro inferiore leggiamo di subito la collera mista allo sdegno, l'orgoglio della vittoria e la poca fatica onde l'ottenne. Meditando ogni parola del grande scrittore, essa racchiude un'impressione morale. Il tono di lui s'eleva grado grado sino all'entusiasmo. La sua analisi si tramuta in un inno alla bellezza spirituale, e la conclusione che ne inferiamo, quantunque l'autore non l'abbia sistematicamente dedotta, si è, che la vera bellezza di quella statua mirabile risiede particolarmente nell'espressione della bellezza morale.

Ora, invece di una statua, osserviamo l'uomo reale e vivente. Eccone uno, il quale eccitato da motivi potentissimi a sacrificare il suo dovere alla propria fortuna, dopo una lotta eroica trionfa dell'interesse e sacrifica la fortuna alla virtù; osserviamolo nel momento in cui prende la magnanima risoluzione: la sua figura ci apparirà bella, poichè esprime la bellezza dell'anima sua. Forse in altra occasione l'aspetto di quest'uomo è comune ed anche triviale; ma ora illuminato e quasi tras-

(1) Winkelmann descrisse l'Apollo due volte, la prima tecnicamente, e la seconda a grandi tratti. — *Storia dell'arte presso gli antichi*, tomo I, lib. IV, cap. III, e tomo II, lib. VI, cap. VI.

figurato per via dell'anima, s'è annobilito, assumendo un carattere solenne di bellezza. Così l'aspetto naturale di Socrate è in singolar modo opposto al tipo della greca bellezza (1); ma nella tela meravigliosa (2) Socrate è rappresentato vicino a morire, nell'atto di ber la cicuta, che intrattiensi co' suoi discepoli sull'immortalità dell'anima, e la sua sembianza vi apparirà sublime.

Al sommo della grandezza morale, Socrate spira: non abbiamo più sotto i nostri occhi un cadavere. La figura morta conserva la sua bellezza, finchè durano le tracce dello spirito animatore; se non che, mancando grado grado l'espressione, l'aspetto ne ritorna volgare e brutto. L'espressione della morte è orribile o sublime: orribile, veggendo decomporsi la materia che lo spirito più non conserva; sublime, allorchè ne risveglia l'idea dell'eternità.

Consideriamo la figura dell'uomo in istato di riposo: essa è più bella di quella dell'animale, e la figura dell'animale più bella della forma degli oggetti inanimati. Ciò avviene, perchè l'umana figura anche senza virtù e senza genio riflette sempre una natura intelligente e morale, quella dell'animale riverbera almeno il sentimento, che è pur qualche cosa dell'anima, se non tutto. E se dall'uomo e dall'animale discendiamo alla natura puramente fisica, troveremo ancora qualche bellezza, sintantochè c'incontriamo in qualche ombra d'intelli-

---

(1) Veggasi, nell'ultima parte del *Convito*, il discorso di Alcibiade, p. 325 del tomo VI della nostra traduzione.

(2) Parlo qui, lo confesso, del Socrate di David, che sembrami superiore alla sua fama, convenendo pure che dia un po' nel teatrale. È impossibile oltre Socrate di non ammirare anche Platone, che ascolta il suo maestro, per così dire, dal profondo dell'anima senza guardarlo, anzi colle spalle rivolte a quanto succede, e tutto immerso nella contemplazione del mondo intelligibile.

genza, in qualche cosa che risvegli in noi qualche pensiero, qualche sentimento. Giungiamo finalmente a massi di materia che niente significhino, ed allora non è più applicabile l'idea del bello. Se non che quanto esiste è animato; la materia è mossa ed investita da forze che non sono tanto o quanto materiali, e obbedisce a leggi che fanno testimonianza d'una intelligenza ovunque presente. La più minuta analisi chimica non giunge mai ad una natura morta ed inerte, ma trova continuo una natura organizzata in certo modo e provveduta di forze e di leggi. Nel fondo degli abissi, come nel più alto dei cieli, in un granellino di sabbia, come nelle montagne gigantesche, risplende uno spirito immortale attraverso il più rozzo organismo. Contempliamo la natura non tanto cogli occhi del corpo, ma con quelli della mente, e ovunque vedremo un'espressione morale, e nella forma un simbolo del pensiero. Abbiam già detto, che nell'uomo e nell'animale la figura è bella per l'espressione; ma, quando ci troviamo sulla sommità delle Alpi, e alla vista dell'immenso oceano osserviamo il sorgere o il tramontare del sole, coteste scene imponenti non cagionano in noi un effetto morale? Tutti quanti i solenni spettacoli della natura appaiono solo per apparire? Non gli risguardiamo forse siccome rivelazione d'una possanza, d'una intelligenza e d'una sapienza ammirabile, e la faccia della natura, per così dire, non è egualmente espressiva di quella dell'uomo?

La forma non può mai essere solo una forma, sì bene la forma di qualche cosa. La bellezza fisica è dunque il segno d'una bellezza interna, che è la bellezza spirituale e morale, in che appunto dimora la sostanza, il principio, l'unità del bello.

Tutte le bellezze annoverate e ridotte compongono ciò che appellasi bello reale; ma, superiore a siffatta bellezza, la mente ne concepisce un'altra d'ordine diverso, la bellezza ideale. L'ideale non risiede nè in un individuo, nè nel raccolto di più individui. La natura senza dubbio o l'esperienza ci fornisce l'occasione di concepirlo, ma esso n'è essenzialmente distinto. Per chi

giunge a comprenderlo, tutte le figure naturali, quantunque belle, non sono che simulacri d'una bellezza superiore, ch'esse non attueranno giammai. Narratemi una bella azione, ed io ne imaginerò un'altra più bella. L'Apollo stesso non isfugge gli appunti della critica. L'ideale s'allontana a misura che più vi ci appressiamo; l'ultimo termine di esso è nell infinito, cioè in Dio, e, per meglio dire, il vero ed assoluto ideale altro non è che Dio stesso.

Essendo Iddio il principio di tutte le cose, deve essere altresì quello della bellezza perfetta e di tutte le bellezze naturali, che l'esprimono più o meno imperfettamente: Egli è il principio della bellezza, e come Creatore del mondo fisico e come Autore del mondo intellettuale e morale.

Non bisogna essere schiavi de' sensi e de' fenomeni per fermarsi a' movimenti, alle forme, a' suoni, a' colori, le cui combinazioni armoniche producono la bellezza del mondo visibile, e non travedere dietro questa scena magnifica e sì bene ordinata il geometra, l'artista supremo?

La bellezza fisica serve di velo alla bellezza intellettuale e morale.

La bellezza intellettuale, ch'è lo splendore del vero, qual altro principio può avere, se non il principio necessario d'ogni verità?

Il bello morale comprende due elementi distinti, belli del pari, ma in modo diverso: cioè, la giustizia e la carità, il rispetto e l'amore dei nostri simili (1). Chi esprime nella sua condotta la giustizia e la carità, adempie la più bella delle opere; l'uomo onesto e dabbene, giusta la sua maniera, è il più grande degli artisti. Che diremo poi di colui che è la sostanza medesima della giustizia, e il foco inesauribile dell'amore? Se è bella la nostra natura morale, che non deve essere la bellezza del suo Autore? La giustizia e bontà sua trovansi do-

(1) Veggasi la prima serie de' nostri Corsi, tomo II, parte terza: Dell'Idea del Bene; lezione XXI e XXII.

vunque e in noi e fuori di noi. La sua giustizia è l'ordine morale, da nessuna umana legge stabilito, che si conserva e perpetua in virtù della propria sua forza. Entriamo in noi stessi, e la coscienza ci farà manifesta la giustizia divina nella pace e nel soddisfacimento che accompagnano la virtù; nelle inquietudini e ne' rimorsi, castigo inesorabile del vizio e del delitto. Quante volte, e con qual sempre nuova eloquenza, non si elevarono inni di lode alla infaticabile sollecitudine della Provvidenza, a' suoi beneficii manifesti ovunque ne' più piccoli come nei più grandi fenomeni della natura, che di leggieri dimentichiamo perchè comuni, ma che per poco vi si rifletta, confondono l'ammirazione e riconoscenza nostra, e proclamano un Dio ottimo, tutto amore per le sue creature! E però Iddio è il principio dei tre ordini di bellezza per noi distinti; la fisica, l'intellettuale e la morale.

Ed è pure in Dio che si concentrano le due grandi forme della bellezza, diffuse in ciascheduno di questi tre ordini, cioè, il bello ed il sublime. Dio è la bellezza per eccellenza, avvegnachè nessun oggetto soddisfaccia meglio alle nostre facoltà, alla ragione, alla fantasia ed al cuore. Egli ministra alla ragione le più alte idee, oltre cui essa non ha più nulla da investigare, alla fantasia la contemplazione più stupenda, al cuore un oggetto sovranamente amabile.

S'egli è adunque perfettamente bello, non è meno d'altra parte sublime. S'egli estende l'orizzonte del pensiero, è solo per confonderlo nell'abisso della sua grandezza.

Se l'anima si rasserena allo spettacolo della sua bontà, non ha pure da temere, pensando alla giustizia che non mai da lui si scompagna. Dio è ad un tempo dolce e terribile; e mentre è la vita, la luce, il moto, la grazia ineffabile della natura visibile e finita, è pure l'eterno, l'invisibile, l'infinito, l'immenso, l'assoluta unità e l'essere degli esseri. Questi attributi terribili, non meno certi de' primi, non cagionano in sommo grado nella fantasia e nel cuore una emozione melanconica su-

scitata dal sublime? Sì, l'essere infinito è per noi il tipo e la sorgente delle due grandi forme della bellezza; poichè egli è un enimma impenetrabile, e la parola insieme più chiara che possiamo trovare a tutti gli enimmi. Esseri limitati, non comprendiamo nulla di ciò ch'è senza limiti, e non possiamo spiegar nulla senza ricorrere a chi è illimitato. In virtù dell'essere, che possediamo, abbiam qualche idea dell'ente infinito, di Dio, e in forza del nostro nulla ci perdiamo in Dio. Medesimamente costretti sempre di avere a lui ricorso per ispiegar qualche cosa, e sempre respinti in noi stessi sotto il pondo della sua immensità, proviamo a vicenda, o piuttosto ad un medesimo tempo, per questo Iddio, che atterra e suscita, un sentimento d'affetto irresistibile e di stupore, per non dire di timore insuperabile, ch'ei solo può produrre e calmare, essendo egli solo l'unità del sublime e del bello.

Per tanto l'essere assoluto, il quale è insieme l'assoluta unità e la varietà infinita, Iddio, è necessariamente l'ultima ragione, l'ultimo fondamento, l'ideale d'ogni bellezza. In lui è quel bello mirabile, cui Diotima aveva intraveduto, menzionandolo a Socrate nel *Convito*.

« Bellezza eterna non generata e non caduca, scevra d'aumento e di diminuzione, che non è bella in una parte e brutta nell'altra, bella solo in un tempo, in un luogo, in una relazione, bella per gli uni, brutta per gli altri, bellezza disciolta da ogni forma sensibile, da mani, da viso, da corpo, che non è nemmeno il tal pensiero o la tale scienza particolare, che non risiede in alcun essere diverso da se stessa, come in un animale, nella terra, nel cielo o in altra cosa; che è assolutamente identica e invariabile per se medesima, onde tutte le altre bellezze partecipano, in maniera però, che il loro apparire e disparire non recano a lei nè diminuzione, nè accrescimento, nè il più leggero mutamento.

« Per giungere a cotesta bellezza perfetta uopo è di prendere le mosse dalle bellezze di quaggiù, e, cogli occhi fissi alla suprema, elevarsi senza posa, passando,

a così esprimerci, attraverso tutti i gradini della scala, da un solo corpo a due, e da questi agli altri, dal bello corporeo a quello di sentimento, e da questo alle cognizioni belle, finchè di cognizione in cognizione si pervenga alla cognizione per eccellenza, la quale non ha altro oggetto, che il bello medesimo, e quindi si pervenga a conoscerlo quale è in se stesso.

« O mio caro Socrate, continuò la straniera di Mantinea, ciò che può dare qualche pregio alla vita è lo spettacolo dell'eterna bellezza (1) ».

---

(1) Tomo VI della nostra traduzione, p. 316-318.

III

L'uomo non è atto soltanto a conoscere ed amare il bello, allorchè gli si rivela nelle opere non sue; ma lo è altresì a riprodurlo. Alla virtù d'una bellezza naturale quantunque sia o morale o fisica, il suo primo bisogno si è di sentire e di ammirare; egli ne resta commosso, rapito e quasi oppresso dal sentimento della bellezza; quando il sentimento sia energico non rimane lungamente sterile. L'uomo vuol rivedere e provare nuovamente quanto gli cagionò piacere sì vivo, e a tal fine s'adopera di far rivivere la bellezza che lo commosse; non però qual era, ma come gliela figura la sua imaginazione. Da qui nasce un' opera che non è più della natura, ma originale e propria dell'uomo, un'opera d'arte. L'arte è quindi la riproduzione libera della bellezza, mentre la potenza atta a riprodurla in noi chiamasi genio.

Ora quali sono le facoltà che concorrono alla libera riproduzione del bello? Le stesse che valgono a comprenderlo e a sentirlo: il gusto recato a un grado sommo, cioè, il genio colla sola aggiunta d'un altro elemento.

Infatti tre facoltà concorrono alla formazione del giusto, fantasia sentimento e ragione. Esse sono senza meno necessarie al genio, ma non bastano. Ciò che distingue essenzialmente il genio dal gusto, è l'attributo della potenza creatrice. Il gusto sente, giudica, discute, analizza, ma non inventa; il genio è specialmente inventore e creatore. L'uomo di genio non è padrone della forza che è in lui; è il bisogno ardente, irresistibile d'esprimere quanto sente, che forma l'uomo di genio. Egli soffre nel raffrenare i sentimenti, le imagini o i pensieri che s'agitano nel suo cuore; e fu detto giustamente che non havvi ingegno straordinario senza

qualche dose di follia; se non che siffatta follia, come quella della croce, è la parte divina della ragione. La quale potenza misteriosa Socrate denominava il suo demone; Voltaire, il diavolo addosso: ei volea che fosse anche in una commediante per essere eccellente. Qualunque nome voglia darsi, egli è certo, che havvi un non so che inspiratore del genio, il quale lo tormenta sino che non abbia manifestato quanto lo consuma, e non siasi alleggerito delle sue pene e delle sue gioie, delle sue emozioni e delle sue idee, coll'estrinsecarle, e le sue fantasie non siansi tradotte in opere viventi. Per lo che due cose contraddistinguono il genio, la vivacità del bisogno che ha di produrre, e la potenza del produrre; avvegnachè il bisogno senza la potenza non sia che un morbo, che prende le sembianze del genio senza essere il genio. Il genio è specialmente ed essenzialmente la potenza di fare, d'inventare, di creare: il gusto s'accontenta, osservando ed ammirando, mentre il genio falso, l'imaginazione ardente e vana consumasi in isterili sogni, e non produce nulla o almeno nulla di grande. Il solo genio ha la virtù di trasformare i suoi concepimenti in creazioni.

Se pertanto il genio crea, esso non imita; dirassi dunque, che il genio è superiore alla natura, perchè non l'imita? Ma la natura è l'opera di Dio; l'uomo è dunque il rivale di Dio?

La risposta è semplicissima. No, il genio non è il rivale di Dio, sì bene l'interprete. La natura lo esprime nella sua maniera, il genio umano nella propria.

Certamente in qualche senso l' arte è un' imitazione, avvegnachè la creazione assoluta non appartenga che a Dio. Ove può il genio attingere gli elementi per l' opera sua, se non nella natura, onde fa parte? Si limita però egli a riprodurli, come gli sono somministrati dalla natura? È egli copista solamente della realtà? In tal caso il merito suo consisterebbe nella pura fedeltà della copia. Ma qual lavoro più sterile di ricalcare opere essenzialmente inimitabili, per trarne un mediocre simulacro? Se l'arte fosse l'opera d'una mano ser-

vile, sarebbe altresì condannata a non essere altro mai che l'opera d'una mano impotente.

Il vero artista sente e ammira intimamente la natura; ma tutto in natura non è del pari ammirabile. In essa havvi qualche cosa che avanza infinitamente l'arte, ed è la vita. Ma, tranne la vita, l'arte può vincere la natura, purchè non prenda ad imitarla troppo minutamente. Ogni oggetto naturale, quantunque bello, è sempre in qualche parte difettoso: la realtà è imperfetta. Quinci l'orrido confondesi col sublime, quindi l'eleganza e la grazia van disgiunte dalla forza; i tratti della bellezza sono sparsi e divisi. Ora il raccoglierli a capriccio, prendendo ad un volto la bocca, ad un altro gli occhi senza regola che ne diriga la scelta, sarebbe lo stesso, che comporre de' mostri; e ammettere una regola è lo stesso che adottare un ideale diverso da ogni individuo. È questo l'ideale, che il vero artista si forma, studiando la natura. Senza essa ei non avrebbe mai concepito il suo ideale, ma è per esso soltanto che la giudica, la corregge e lo paragona colla natura.

L'ideale è l'oggetto della contemplazione passionata dell'artista. Egli assiduamente e nel silenzio lo medita, di continuo lo appura e vivifica col sentimento; ond'esso infiamma il genio e gl'inspira il bisogno irresistibile di vederlo attuato e vivente. A tal fine il genio piglia dalla natura tutti i materiali che gli possono riuscir utili, e applicandovi la mano possente, come Michelangelo informava col suo scarpello il docile marmo, ne trae opere che non hanno modello in natura, e non altro imitano, che l'ideale imaginato o concepito, le quali sono sotto certo rispetto una seconda creazione inferiore alla prima per l'individualità e la vita, ma superiore di gran lunga per la bellezza intellettiva e morale onde sono improntate.

Il bello morale è la sostanza d'ogni vera bellezza, ma essa sostanza è alquanto nascosta e velata dalla natura; l'arte quindi la svolge e le dà forme più trasparenti: per lo che avviene, che essa, conoscendo piena-

mente il suo potere e i suoi mezzi, sfida la natura ad una lotta, in cui può riuscire vittoriosa.

Il vero scopo dell' arte risiede appunto nella sua potenza, consistendo nell'espressione della bellezza morale mediante la fisica, onde essa non è che un simbolo. In natura il simbolo è sovente oscuro; l'arte quindi rischiarandolo, ottiene effetti che la natura non vale sempre a produrre. Questa può maggiormente piacere, possedendo in grado sommo ciò che più diletta l' imaginazione ed i sensi, la vita; ma l' arte commove più assai, poichè, esprimendo soprattutto la bellezza morale, rivolgesi direttamente alla fonte d' ogni profonda emozione. L'arte è più patetica della natura, e il patetico è indizio e misura della grande bellezza.

Due estremi medesimamente viziosi sono un ideale morto, o la privazione dell'ideale. Copiando il modello manca la vera bellezza; e, lavorando a talento, cadesi in una idealità senza carattere. Il genio è una intuizione immediata e sicura della giusta proporzione, in cui devono insieme confondersi l'ideale col naturale, la forma col pensiero: da siffatta fusione risulta la perfezione dell'arte; e ne vengono i più stupendi lavori.

Giova, a nostro avviso, di abbracciare questo principio nell'insegnamento delle arti. Si domanda, se gli allievi debbano cominciare i loro studii dall'ideale o dal reale. Noi non esitiamo a rispondere, sì dall'uno come dall'altro. La natura stessa non offre mai il generale senza il particolare, nè l'uno senza dell'altro. Ogni figura è composta di tratti individui, che la divisano da qualunque altra, e costituiscono la sua propria fisonomia; e medesimamente di tratti generici, che formano ciò che dicesi figura umana. Sono appunto siffatti lineamenti constitutivi, e cotesto tipo che comincia a tracciare chi esordisce nell'arte del disegno. E a preservarlo dall'arido e dall'astratto gioverebbe pure a nostro credere l'esercitarlo per tempo a copiare qualche oggetto naturale, specialmente figure viventi. In questa maniera l'allievo sarebbe educato alla vera scuola della natura, e abituato altresì a non sacrificare giammai nes-

suno de' due elementi essenziali del bello, nessuna delle due condizioni necessarie dell'arte.

Se non che, riunendo questi due elementi, queste due condizioni, è pur d'uopo distinguerli e saperli disporre convenientemente. Non havvi vero ideale senza forme determinate, non unità senza varietà, nè genere senza individui: ma in ultimo l'essenza del bello è l'idea; ciò che costituisce l'arte è anzi tutto l'attuazione dell'idea, e non l'imitazione di questa o di quella forma particolare.

Al principio del nostro secolo l'Istituto di Francia aperse un concorso sulla quistione seguente: *Quali furono le cause della perfezione della scultura antica, e quali sarebbero i mezzi per raggiungerla?*

L'autore premiato M. Americo David (1) sostenne l'opinione allora all'ordine del giorno, che lo studio assiduo della bellezza naturale avea condotto l'arte antica alla perfezione, e che però la sola via per giungere alla stessa perfezione era d'imitar la natura. Uno scrittore, ch'io non istò in forse di paragonare a Winkelmann, il futuro autore del *Giove Olimpico* (2), Quatremère de Quincy, in alcune ingegnose e profonde memorie (3) impugnò siffatta dottrina, e difese la causa del bello ideale. È impossibile di dimostrare più decisivamente colla storia intera della scultura greca e coi testi autentici de' maggiori critici dell'antichità, che il metodo tenuto dall'arte presso i Greci non siasi ristretto alla semplice imitazione della natura, fatta sur un modello o su molti; perchè, se unico, per quantunque bello, è sempre imperfettissimo, e se molti, non puossene comporre una bellezza unica. L'arte greca, invece, consistette nella rappresentazione d'una bellezza ideale, che

---

(1) *Ricerche sull'arte statuaria*, Parigi, 1805.

(2) Parigi, 1815, in foglio. Opera eminente, che vivrà immortale, se anche il tempo avesse da travolgere seco alcune parti speciali.

(3) Ristampato poscia col titolo di *Saggi sull'Ideale nelle sue applicazioni pratiche*, Parigi, 1837.

la natura per fermo non possedeva meglio in Grecia che fra noi, ed era quindi impossibile che l'offerisse all'artista. Cotesto ideale gli derivò d'altra fonte e specialmente dal suo genio. È a dolere, che l'onorevole premiato, divenuto poscia membro dell'Istituto, abbia preteso, che il termine di bello ideale, se fu mai conosciuto da' Greci, significasse *bello visibile*, poichè ideale deriva da εἶδος, che, secondo Americo David, non vuol dir altro, che una forma veduta dall'occhio. Platone sarebbesi assai maravigliato di tale interpretazione esclusiva del vocabolo εἶδος.

Quatremère de Quincy combattè il suo avversario con due testi notabili, l'uno del Timeo, ove Platone indica precisamente in che il grande artista sia superiore al comune; l'altro preso dall'introduzione dell'Oratore, ove Cicerone chiarisce il modo di operare de' sommi artisti, mentovando quello di Fidia, cioè, del maestro più perfetto dell'epoca più perfetta dell'arte.

« All'artista che tiene lo sguardo fisso sull'essere immutabile, e, giovandosi di siffatto modello, ne riproduce l'idea e la virtù, non può fallire un tutto di una bellezza perfetta; mentre chi ha l'occhio fisso sovra oggetti transitorii, non farà mai con modelli caduchi niente di bello (1) ».

« Fidia (2), sommo artista, allorchè plasmava una statua di Giove o di Minerva, non tenea già dinanzi un modello particolare per ritrarne le sembianze; ma nel fondo dell'anima sua risiedeva un certo tipo di bellezza perfetta, su cui tenea vòlto l'acume della mente, e con esso regolo dirigeva l'arte e la mano ».

E la maniera di Fidia non è forse la medesima che

---

(1) Veggasi la nostra traduzione, t. XII, p. 116.

(2) Orator. « *Neque enim ille artifex (Phidias) cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.*

descrive Raffaello nella lettera famosa al Castiglioni, e che dichiara d'aver seguito nella sua Galatea? « Essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente (1) ».

Havvi un'altra teoria, che in ultimo riducesi all'imitazione, ed è quella che mette nell'illusione lo scopo dell'arte. Quindi il bello ideale pittorico consisterebbe nell'ingannare l'occhio, e dovrebbe tenersi in conto di capolavoro la tela di Zeusi, che gli uccelli volavano a beccare. Il sommo dell'arte in una rappresentazione teatrale sarebbe riposto nel persuaderci d'essere dinanzi alla realtà. Ciò che havvi di vero in tale opinione si è, che un'opera artistica non è bella che a patto d'essere animata. Quindi è legge, per esempio, dell'arte drammatica di non porre in sulle scene pallidi fantasmi del passato, sì bene personaggi, sieno essi tratti dall'imaginazione o dalla storia, pieni di anima e di affetto, che parlino ed operino, come conviensi ad uomini, e non ad ombre. È la natura umana, che vuol essere rappresentata a se stessa in mezzo ad una magica luce, che in nulla la sformi, ma anzi l'aggrandisca. La magìa sta nel genio stesso dell'arte: esso ci trasporta lungi dalle miserie che n'aggravano, in regioni ove ancora ritroviamo noi stessi, perchè non vogliamo mai perderci di vista, ma trasformati in meglio, ove le imperfezioni della realtà diedero luogo a una certa perfezione relativa, ove il linguaggio è più elevato e i personaggi sono più belli, e tutto ciò col debito riguardo alla storia, e specialmente senza uscir mai dalle condizioni fondamentali dell'umana natura. L'arte, avendo posto troppo in obblio l'umanità, trascorse oltre il suo termine e nol raggiunse, avendo creati sogni e chimere senza valore per l'animo nostro. Se invece discese troppo all'umano, al reale, al positivo, essa rimase al di sotto del suo fine, nè valse per ciò meglio ad arrivarlo.

L'illusione poi è sì aliena dall'esserne lo scopo, che essa può riuscire perfetta e non cagionare verun di-

---

(1) Raccolta di lettere sulla Pittura, t. I, p. 83.

letto. Ora applicando la mente in questi ultimi tempi all'illusione, si adoperò con ogni studio di raffigurare la verità storica del costume. Sia pure; ma non è questo che forma il più importante. Allorchè abbiam rinvenuto e dato all'autore, che rappresenta la parte di Bruto, il costume medesimo usato dall'eroe romano, ciò toccherebbe assai poco il vero conoscitore. Evvi di più: se l'illusione va troppo innanzi, vien meno il sentimento dell'arte per dar luogo a un sentimento soltanto naturale, e talvolta insoffribile. Se per poco credessi, che Ifigenia fosse in fatto lì per essere immolata da suo padre a pochi passi da me, io m'allontanerei subito fremendo d'orrore. Se Arianna, ch'io veggo ed ascolto, fosse la vera che sta per essere tradita dalla sorella sua, alla scena commovente in cui la povera donna, che già si conosce meno amata, domanda chi mai le involi il cuore un dì sì affettuoso di Teseo, farei come quel giovane inglese, che, piangendo e sforzandosi di lanciarsi sul teatro, si mise a gridare: È Fedra, è Fedra! come se avesse voluto avvertire e salvare Arianna.

Ma, dirassi, non è scopo del poeta l'eccitare la pietà e il terrore? Sì, ma sempre in certa misura, e congiungendovi qualche altro sentimento che li temperi, o li faccia servire ad altro fine. Se lo scopo dell'arte drammatica consistesse soltanto nel portare al maggior grado la pietà ed il terrore, sarebbe dessa una rivale impotente della natura. Le sventure rappresentate sulla scena sono assai deboli in confronto di quelle, onde possiamo tutto dì vedere il triste spettacolo. Un ospitale è per fermo più ripieno di pietà e di terrore, che non tutti i teatri del mondo Che cosa dovrebbe fare il poeta, seguitando la teoria per noi combattuta? Trasportar sulla scena la maggior possibile realtà, e commuoverci fortemente, scuotendo i nostri sensi colla vista di orribili dolori. Gran fonte di patetico sarebbe allora la rappresentazione della morte, e in ispezialità dell'estremo supplizio. L'arte a contrario vien meno, eccitando di troppo in noi la parte sensitiva. E per ri-

tornare ad un esempio di cui ci siamo giovati, che cosa costituisce la bellezza d'una procella, d'un naufragio, che cosa tanto ne rapisce in queste scene solenni della natura? Certo nè la pietà, nè il terrore; anzi questi sentimenti strazianti più presto ce ne allontanerebbero: fa d'uopo d'una emozione assai diversa, la quale trionfi di esse per trattenerci come spettatori in sulla riva del mare. Essa emozione poi altro non è, che il puro sentimento del bello e del sublime eccitato e mantenuto dalla grandezza dello spettacolo, dalla immensa estensione del mare, dal fremito delle onde spumanti e dal fragore terribile de' tuoni. Ma se riflettiamo per poco che v'ha infelici in grave pericolo, non ci dà più il cuore di sostenere quel miserando spettacolo. Lo stesso dicasi dell'arte. Qualunque sentimento abbia in animo di eccitare, dovrà essere pur sempre temperato e dominato da quello del bello. Generando unicamente la pietà e il terrore oltre certi limiti, e massime se la pietà e il dolore è d'ordine fisico, irrita e non diletta, e vien meno quell'effetto che le è proprio per produrne uno di estraneo e comune.

Per simigliante motivo non possiamo soscrivere ad un'altra teoria, che, confondendo il sentimento del bello col sentimento morale e religioso, fa l'arte serva della religione e della morale, e le attribuisce il ministero di rendere migliori gli uomini, e sollevarli a Dio. Qui è mestieri di fare una distinzione importante. Ogni bellezza per verità è velo d'una bellezza morale; l'ideale spingesi di continuo all'infinito, cioè, verso Dio; l'arte quindi produce senza dubbio il perfezionamento dell'anima, ma indirettamente. Il filosofo, che indaga gli effetti e le cagioni, conosce qual sia il sommo principio del bello e i suoi effetti sicuri, tuttochè lontani; ma l'artista è innanzi tutto artista; ciò che l'anima è il sentimento del bello, e ciò che vuol trasfondere nell'anima dello spettatore è lo stesso sentimento che riempie la sua. Egli confida nella virtù propria della bellezza, la rafforza di tutta la potenza, di tutto l'incanto dell'ideale, lascia quindi ad essa l'operare, avendo l'artista fatto

abbastanza, allorchè procacciò a qualche anima eletta o confusa nella moltitudine il sentimento squisito del bello. Esso sentimento, puro e scevro da interesse, è un nobile compagno del sentimento morale e religioso, lo risveglia, lo conserva, lo svolge, ma non si confonde con esso; essendo distinto e speciale. Però anche l'arte, poggiata su questo sentimento, onde trae le sue ispirazioni per poscia diffonderle, è un potere indipendente, che sostiensi da sè, consociandosi naturalmente a tutto ciò che nobilita e solleva l'anima, come esso pure adopera, ma non serve alla morale, nè alla religione più di questo quelle nol fanno alla politica.

La religione inoltre è fine a se stessa, non è l'ancella d'alcun padrone: l'uomo vuol essere virtuoso per l'unico motivo che la virtù è sua legge suprema; nella quale indipendenza risiede la grandezza e dignità della morale. L'uomo deve riferire a Dio le sue azioni e i suoi pensieri, perocchè Dio è il suo principio, e da lui procede la santità della religione. Il perfezionamento morale non intende che a quello dell'anima, e il fine della religione non è posto in questo mondo. Havvi niente di più contraddittorio, quanto il sollevar l'anima al cielo e insieme occuparla della terra? Questa sotto altra forma non è diversa dalla dottrina dell'interesse e dell'utile. No, il buono, il santo, il bello non servono che a se stessi: convien intendere e amare la morale per la morale; la religione per la religione, l'arte per l'arte. Ma l'arte, la religione e la morale sono utili alla società; lo sappiamo, ma a quale condizione? A questa sola, ch'esse neppure vi pensino. È il culto indipendente e disinteressato della bellezza, della virtù, della santità, che giova al consorzio sociale; avvegnachè esso unicamente sollevi le anime, alimenti e diffonda que' sentimenti generosi che formano la potenza degli Stati.

Restringiamo il nostro pensiero nel giusti suoi limiti. Reclamando l'indipendenza, la dignità propria e il fine particolare dell'arte, non intendiamo già di separarla dalla religione, dalla morale e dalla patria. L'arte

attinge le sue inspirazioni a queste fonti sublimi, come a quella inesauribile della natura; ma non è men vero, che l'arte, lo Stato, la religione sieno potenze, che stanno da sè, e producono effetti lor proprii; esse si prestano uno scambievole aiuto, ma non debbono porsi a servigio l'una dell'altra. Allontanandosi dal proprio fine, esse si perdono e si degradano. Se l'arte si dà ciecamente in governo delle religione e della patria, intendendo di giovare la loro causa, non reca più nessuna utilità. Col perdere la propria libertà, perde insieme l'attrattiva e l'imperio che naturalmente possiede. Si cita di continuo la Grecia antica e l'Italia moderna come esempi trionfanti di quanto possa la colleganza dell'arte colla religione e collo Stato. Niente di più vero, se parlasi della loro unione, e niente di più erroneo, se vuolsi la servitù dell'arte. Essa in Grecia fu sì poco schiava della religione, che grado grado modificò i simboli, e sino a certo segno anche lo spirito per via delle sue libere rappresentazioni. Corre grande differenza fra le divinità che la Grecia ricevette dall'Egitto, e quelle onde essa ci lasciò modelli immortali. Quegli artisti e que' poeti primitivi, che appellansi Omero e Dedalo, furono forse estranei a siffatto cangiamento? E nell'epoca più splendida dell'arte, Eschilo e Fidia non usano forse d'una gran libertà nel raffigurare le scene religiose allo sguardo dei popoli sì nel teatro come ne' templi? In Italia, come in Grecia ed ovunque, l'arte trovasi in sulle prime nelle mani del sacerdozio e dello Stato; ma a misura ch'essa cresce e si sviluppa, acquista pure poco a poco la sua libertà. Parlasi della fede, che allora animava gli artisti, e infondeva la vita nelle opere loro; or questo è vero nel secolo di Cimabue e di Giotto; ma sin dal XV in Italia la fede dell'arte risiede in se stessa e nel culto della bellezza. Raffaello, dicesi, era lì per essere eletto cardinale (1); certamente, ma senza abbandonare la Fornarina, e continuando a dipingere la Galatea.

(1) Vasari, Vita di Raffaello.

Giova ripeterlo. non si esageri; si distingua, ma non si divida; s'affratelli l'arte colla religione e la patria, ma l'unione loro non rechi nocumento alle loro libertà individuali. Siamo intimamente compresi dal pensiero, che l'arte anch'essa sia una specie di religione. Dio si rivela all'uomo coll'idea del vero, del buono e del bello; e queste tre idee sono identiche fra loro, e figlie legittime del medesimo padre. Ognuna è scala a Dio, perchè da lui deriva. La vera bellezza è la bellezza ideale, e questa è un riflesso dell' infinito; e l'infinito è il supremo principio del bello non men che del vero e del buono. Così anche indipendentemente da tale colleganza esplicata colla religione e colla morale, l'arte è per sè essenzialmente morale e religiosa, poichè, se non voglia sconoscere le leggi e il genio suo, essa deve esprimere in ogni sua opera l'eterna bellezza. Costretta da ogni canto alla materia con lacci inflessibili, lavorando sur una pietra inanimata, mediante suoni vaghi e fuggevoli e con parole di significazione limitata e finita, l' arte nulla meno comunica loro una forma determinata che colpisce il senso, e un carattere misterioso, che, addrizzandosi all'immaginazione e all' anima, le toglie alla realtà, e le solleva dolcemente o con impeto in regioni sconosciute. Ogni opera d'arte, qualunque ne sia la forma, picciola o grande, figurata, cantata o parlata; ogni opera d' arte veramente bella o sublime, immerge l' anima in una meditazione soave o severa che la innalza all' infinito; e l'infinito è il termine comune, a cui l'anima aspira sull'ali dell' imaginazione o della ragione per le vie del sublime e del bello, o per quelle del vero e del buono. L'emozione originata dal bello indirizzà l'anima a quella meta, ed è l'arte che procaccia all'umanità effetto cotanto benefico.

Oggetto per tanto dell' arte si è di produrre opere che, simili a quelle della natura o anche in un grado maggiore, s' abbiano le attrattive dell'infinito; ma come e con qual prestigio trarre l' infinito dal finito? E ciò che forma la difficoltà dell' arte, e insieme la sua

gloria. Che cosa nel bello naturale ci solleva all'infinito? Il lato ideale di essa bellezza. L'ideale è per tanto la scala misteriosa che fa poggiare l'anima dal finito all'infinito. Però l'artista deve applicare l'ingegno a rappresentare l'ideale. Ogni cosa ha il suo ideale. Prima cura dell'artista sarà dunque, che che egli faccia, di cogliere immediatamente l'ideale intimo del suo oggetto, poichè esso ne ha uno, per poscia farlo maggiormente spiccare a'sensi e all'anima, secondo le condizioni volute dagli stessi materiali che adopera, la pietra, il colore, il suono, la parola.

Per lo che legge dell'arte si è di esprimere in uno o in altro modo l'ideale e l'infinito; e tutte le arti sono tali per l'attinenza loro col sentimento del bello e dell'infinito, desto nell'anima mercè la qualità suprema d'ogni opera artistica, che addomandasi espressione.

L'espressione è essenzialmente ideale. Ciò, che essa adopera di far sentire, non è già quanto l'occhio può vedere, o toccare la mano e udire l'orecchio; ma è alcun che d'invisibile e d'intangibile.

Il problema dell'arte si è di arrivare sino all'anima per la via del corpo. L'arte ministra ai sensi forme, colori, suoni e parole ordinate per modo, che eccitano nell'anima, celata per così dire dietro a' sensi, l'effetto ineffabile della bellezza.

L'espressione si dirige all'anima, come la forma ai sensi. La forma è di ostacolo all'espressione, e insieme il mezzo necessario, inflessibile ed unico. Lavorando per tanto sulla forma e piegandola al proprio servigio, a forza di cure, di pazienza e di genio l'arte giunge a convertire l'ostacolo in mezzo.

Rispetto all'oggetto tutte le arti sono eguali, non essendo tali, se non in quanto esprimono l'invisibile. L'espressione, giova ripeterlo, è la qualità constitutiva dell'arte. L'oggetto da esprimere è sempre lo stesso, cioè l'invisibile, l'infinito; ma siccome vuolsi significare questa sola e medesima cosa indirizzandosi ai

sensi, che sono diversi, così la differenza di essi divise l' arte in arti diverse.

Abbiam già detto, che de' cinque sensi, impartiti all' uomo, tre, vale a dire il gusto, l' olfatto ed il tatto, sono incapaci di risvegliare in noi il sentimento della bellezza. Congiunti agli altri due possono conferire ad allargare esso sentimento, ma soli e per sè non varranno mai a produrlo. Il gusto giudica del piacevole e non del bello; anzi nessun altro senso ha meno relazione di esso coll' anima, ed è più condizionato all' organismo, lusingando e obbedendo lo stomaco. Se talvolta sembra, che l'olfatto partecipi del sentimento del bello, ciò proviene, perchè l' odore si diffonde da un oggetto già bello per sè e per altri motivi. Così ad esempio la rosa è bella per le forme leggiadre, per lo splendore variato dei suoi colori, mentre l' odor suo è piacevole e non bello. E da ultimo non è il tatto solo che giudichi della regolarità delle forme, ma il tatto illuminato dalla vista.

Non havvi adunque, che due sensi, in cui si riconosca il privilegio d' eccitare in noi l' idea e il sentimento del bello, sembrando attemperarsi in modo particolare ai bisogni dell' anima. Le sensazioni, che ci porgono, hanno alcun che di più puro, di più intellettuale; sono meno necessarii alla conservazione fisica dell' individuo, e conferiscono piuttosto ad abbellire che a sostenere la vita, procurandoci diletti ne' quali sembriamo meno interessati, e che dimentichiamo di più. L' arte per tanto deve rivolgersi alla vista e all' udito per giungere alle intime regioni dell' anima. Onde la divisione di esse in due grandi categorie, arti dell'udito ed arti visibili, quinci la musica e la poesia, quindi la pittura coll' incisione, la scultura, l' architettura e il giardinaggio.

Ora alcuno si maraviglierà di non trovare nel numero delle arti l' eloquenza, la storia e la filosofia.

Le arti s' appellano belle, perchè intendono come ad unico fine a produrre l'affetto del bello indipenden-

temente dall' utilità dello spettatore e dell'artista. Esse si denominano arti liberali perchè non si piegano alla tirannia d' alcun fine estraneo : la dignità loro risiede nella loro libertà : donde è chiaro il senso e l' origine delle espressioni degli antichi, *artes liberales* , *artes ingenuae*. V' ha delle arti senza dignità, quelle, cioè, che mirano all' utile pratico e materiale, le quali diconsi *mestieri*, come quelli del magnano e del muratore. Pure ad esse può congiungersi l'arte propriamente detta, ed anche mettere un qualche lume ; ma soltanto negli accessorii e ne' particolari, non mai nel principale.

L' eloquenza, la storia, la filosofia sono per fermo sublimi esercizii dell' intelletto : hanno dignità e grandezza propria, ma, a rigore di parola, non sono arti.

L' eloquenza non mira già a risvegliare nell' anima degli uditori il sentimento disinteressato del bello , essa può generare un tale effetto, ma senza averselo proposto Suo fine immediato, che non può a nessun altro subordinare, si è di convincere e persuadere. L' eloquenza ha un cliente, che deve anzi tutto difendere, procacciando il trionfo, sia pur esso un uomo, un popolo, un' idea. Avventuroso l' oratore, se ascolta prorompere : Ciò è molto bello ! splendido tributo al suo ingegno ; misero però s' altro non ode, essendo allora venuto meno al suo scopo. I due grandi modelli di eloquenza politica e religiosa, Demostene e Bossuet, non pensano che alla causa commessa al loro genio, alla causa sacra della patria e della religione ; mentre in sostanza Fidia e Raffaello non intendono che a plasmare opere belle. Diciamolo pure francamente poggiati sull' autorità di Demostene e di Bossuet: la vera eloquenza, in ciò diversa assai dalla retorica, sdegna d'usar certi mezzi d' effetto ; vuol piacere, ma senza verun sacrifizio, che non sia conforme alla sua dignità, come quella cui ogni ornamento straniero, ogni ombra di lusinga degrada. Essa ha per carattere la semplicità e la gravità, non però una gravità affettata, composta ad arte e inorpellata, peggiore d' ogni impostu-

ra; ma quella che è vera gravità, è parte da una convinzione sincera e profonda. Era questo il concetto che Socrate si formava della eloquenza (1).

Dicasi altrettanto della storia e della filosofia. Il filosofo ragiona e scrive. Può egli per tanto rinvenire, come l'oratore, parole, per cui il vero penetri nell'anima, colori e forme, che lo rendano aperto e chiaro agli occhi dell'intelletto. Sarebbe uno sconoscere la propria causa, trascurando i mezzi che possono giovarla; ma l'arte più sublime non è qui che un mezzo; lo scopo della filosofia risiede altrove, onde conseguita ch'essa non constituisca un'arte. Platone è per fermo un grande artista; egli sta a petto di Sofocle e di Fidia, come Pascal rivaleggia talora con Demostene e con Bossuet (2); ambidue avrebbero arrossito, se avessero meditato nel santuario del loro pensiero un altro disegno, un altro fine che non fosse stato quello di tributare omaggio alla verità ed alla virtù.

La storia non narra unicamente per narrare, non pinge solo per dipingere; ma narra e richiama il passato, come una viva lezione dell'avvenire. Essa si propone d'istruire le nuove generazioni coll'esperienza di quelle che passarono, mettendo dinanzi la pittura de' più notabili avvenimenti colle cause e gli effetti loro, co' disegui generali e le passioni particolari, cogli errori, colle virtù, co' delitti che trovansi avvicendati nel corso delle cose umane. La storia ci porge ammaestramenti della somma efficacia della prudenza, del coraggio, de' grandi pensieri e delle profonde convinzioni costantemente seguiti e con energia e moderazione condotti a termine. Essa ne fa esperti sulla va-

---

(1) Vedi il *Gorgia*, t. III della nostra traduzione di Platone.

(2) Qualcuna delle *Provinciali* per la veemenza ed energia sostiene il paragone delle Filippiche; e il frammento sull'*infinito* raggiunge la sublimità e magniloquenza di Bossuet. Vedi il nostro scritto *De' Pensieri di Pascal*, seconda edizione, pag. 276.

nità delle smodate pretensioni, sulla potenza della saviezza e della virtù e sull'impotenza della follia e del delitto; in breve è una scuola di morale e di politica. Tucidide, Polibio e Tacito intendono a tutt'altro che a procacciare nuovi affetti ad un'oziosa curiosità o ad una stemperata immaginazione; e volendo interessare e commovere, nol fanno che per meglio istruire, dichiarandosi apertamente a maestri degli uomini di Stato e del genere umano.

Supremo oggetto dell'arte è il bello, sconoscendo il quale avvilisce se stessa. Sovente è costretta di concedere qualche cosa alle circostanze e alle condizioni esteriori che le sono imposte; ma deve sempre conservare una giusta libertà. L'architettura e l'arte de'giardini sono le meno libere fra le arti belle, dovendo soggiacere a limitazioni inevitabili. Sta però all'artista di genio il vincere gl'impedimenti, e trarne eziandio effetti luminosi, come il poeta converte la schiavitù del metro e della rima in una sorgente d'insolite bellezze. Una libertà illimitata può condur l'arte a capricci che la degradino, come possono tarpare i suoi voli le soverchie catene. L'architettura, per es., è distrutta, allorchè vogliasi, che serva a tutti i comodi della vita, essendo allora l'artista obbligato di subordinare la forma generale e le proporzioni del suo edificio ai fini particolari che gli vengono inflessibilmente prescritti. Ei non può adoperarsi che nelle parti ornamentali, in quelle parti, cioè, che non hanno l'utile per fine primario, ed ivi può mostrarsi veramente artista e non artigiano. La scultura e la pittura, ma principalmente la musica e la poesia, sono più libere dell'architettura e del giardinaggio. Può benissimo imporsi anche ad esse delle pastoie, ma possono eziandio di leggeri infrangerle, per cui sono le più liberali fra le arti.

Tutte le arti, simiglianti pel fine comune, differenziano negli effetti speciali che producono, e nei modi che pongono in opera. Esse non acquisterebbero nulla cangiando di mezzi, e confondendo i limiti che le divi-

dono. Rispettando l'autorità degli antichi, non possiamo forse per manco d'abitudine e per pregiudizio rimirare con piacere statue composte di varii metalli, e ancor meno statue dipinte (1) Lasciando che la scultura ha sino a certo segno il suo colorito, quello, cioè d'una materia tutta pura, e specialmente quello ch'è effetto del tempo, malgrado le seduzioni d'un genio contemporaneo (2), noi gustiamo poco quell'artifizio, onde si adopera di dare al marmo la *morbidezza* della pittura. La scultura è una musa severa, è un'arte che ha grazie sue proprie, che non appartengono a nessun'altra. La vita del colorito ha da esserle estranea: altrimenti dovrebbesi comunicarle anche il movimento della poesia e l'indefinito della musica? E quest'ultima che cosa guadagnerebbe intendendo al pittoresco mentre la sua sfera è il patetico? Facciasi che il più dotto compositore di musica ci rappresenti una procella; niente di più facile, che imitare il sibilo de' venti e lo schianto della folgore. Ma con quali combinazioni armoniche ritrarrà egli il guizzo dei lampi che squarciano all'improvviso l'oscurità della notte; il più terribile d'una tempesta, il commovimento de' flutti, che ora s'innalzano a guisa di montagne, ed ora sembrano sprofondarsi negli abissi? Se chi ascolta non è avvertito del soggetto, non ne avrà nemmeno il sospetto e non varrà certamente a distinguere una tempesta da una battaglia. Con tutto il genio e la scienza umana non avverrà mai che i suoni assumano le forme della pittura. La musica assennata dovrà dunque ben guardarsi dall'entrare in lotta contro l'impossibile; essa non tenterà di ritrarre ne'suoi particolari il sollevarsi e l'abbassarsi de' flutti, ed altri simiglianti fenomeni; e invece potrà meglio suscitare nell'animo nostro col mezzo de' suoni i sentimenti che si succedono durante le scene diverse della procella. In tal maniera Haydn

---

(1) Vedi il *Giove Olimpico* di Quatremère di Quincy.
(2) Allusione alla *Maddalena* di Canova.

gareggerà col pittore (1), e lo potrà anche superare: essendo dato alla musica di commuovere e scuotere l'anima più assai profondamente della stessa pittura.

Dopo il Laocoonte di Lessing non è più lecito di ripetere, senza la debita restrizione, il noto assioma: *sicut pictura poesis*, o almeno è certissimo, che la pittura non può quello cui è dato di fare alla poesia. Chi non ammira la descrizione della Fama in Virgilio? Ma se ad un pittore cadesse in mente di dar corpo a quella figura simbolica, rappresentando un mostro enorme con cento occhi, con cento bocche e cento orecchie, che tocca co' piedi la terra e nasconde il capo ne' cieli, non desterebbe per avventura il ridicolo?

Il perchè le arti hanno uno scopo comune e mezzi essenzialmente diversi; e quindi norme generali a tutte comuni, e particolari a ciascuna di esse. Ci manca il tempo, nè abbiamo il diritto di svolgere partitamente questa materia; ristringendo ora il discorso all' espressione, che è legge suprema dell' arte. Ogni opera artistica, che non esprima un' idea, non significa nulla: conviene, che essa, indirizzandosi ai sensi, penetri sino ai secreti dell' anima, e vi rechi un pensiero o un sentimento atto a commuoverla o a sollevarla. Da questa regola fondamentale derivano tutte le altre, per es., quella sì giustamente voluta e con tanto calore raccomandata della composizione, cui si applica particolarmente il precetto dell' unità e della varietà; se non che con queste parole non si dice nulla, finchè non siasi fissata la natura dell' unità, onde vuolsi parlare. La vera unità è l' unità di espressione; e la varietà non mira che a svolgere e rendere splendida in tutta l' opera l' idea o il sentimento unico ch' essa deve esprimere. È inutile il far notare, che fra la composizione così intesa, e ciò che sovente con tal nome si appella, come la simmetria ed il collocamento delle parti dietro norme artificiali, havvi di mezzo un abisso. La ve-

---

(1) Vedi la *Tempesta* di Haydn, fra le opere di clavicembalo di questo maestro.

ra composizione non è che il mezzo più efficace di espressione.

L'espressione non solo ci ministra le regole generali delle arti, ma anche il principio per la loro classazione e coordinazione. E per verità ogni classificazione suppone un principio, che valga di misura comune.

Cercossi un tale principio nel piacere, e prima fra le arti parve quella, che offriva più intensi diletti. Abbiamo già provato, che il piacere non è fine dell'arte, e che il maggiore o minore diletto, prodotto da un'arte, non può essere la vera norma per inferirne il valore. Questa norma per tanto è l'espressione. Se l'espressione è lo scopo supremo dell'arte, quella, che maggiormente vi si accosta, è la prima di tutte le arti.

Tutte le arti propriamente dette sono espressive, ma lo sono in modo diverso. La musica, ad esempio, è incontrastabilmente la più insinuante, la più profonda, la più intima. Esiste fisicamente e moralmente fra il suono e l'anima una relazione mirabile, e sembra che l'anima sia quasi un eco, ove il suono prende una nuova potenza. Narransi cose straordinarie della musica antica, e non è difficile il crederle, vedendo gli effetti della nostra musica sopra noi stessi, che non siamo al certo così sensitivi pel bello, come gli antichi. Nè si pensi già, che effetti sì portentosi risultassero da mezzi assai complicati; chè anzi quanto meno strepitosa è la musica e tanto più ne commuove. Diamo a Pergolesi poche note e specialmente alcune voci pure e soavi, ed egli ci trasporterà ne' cieli, ne' campi immensi dell'infinito, o immergerà la nostra mente in una fonte d'ineffabili visioni. Il suo potere risiede nello schiudere all'immaginazione una regione senza confini, nell'attemperarsi con una pieghevolezza mirabile alle disposizioni di ogni persona, nell'eccitare o accarezzare co' suoni d'una semplice melodia i nostri abituali sentimenti o le affezioni più care. La musica in questo rispetto è un'arte che non ha pari; ma non per questo ha il merito d'essere la prima delle arti belle.

La musica soggiace alle conseguenze dell'immenso

potere, che le venne conceduto; essa desta più che qualunque altra il sentimento dell'infinito, come quella che è vaga, oscura e indeterminata ne' suoi effetti. E il rovescio della scultura, la quale ci trasporta meno verso l'infinito; essendo in essa tutto determinato colla massima precisione. La ricchezza e insieme la povertà della musica sta appunto nell' esprimere tutto e non esprimere nulla in particolare. La scrittura invece non ne porta a fantasticare su nulla, rappresentando nettamente la tale e non altra cosa. La musica non pinge, ma commove, pone in movimento l'imaginazione, non però quella che riproduce le imagini, sibbene quella che fa battere il cuore; imperocchè è assurdo il limitare questa facoltà alla sfera dell'imagini. Commosso il cuore, tutto si esalta: onde la musica può indirettamente e fino a certo segno suscitare imagini e idee; se non che la sua potenza diretta e naturale non si esercita nè sull'imaginazione rappresentativa, nè sull' intelligenza, sibbene sul cuore, il che importa un notabile vantaggio.

Oggetto adunque della musica si è il sentimento, ed anche in questo campo il poter suo è più profondo che esteso, e se esprime i sentimenti con energia insuperabile, non ne significa però che un picciol numero. Per legge di associazione può, a dir vero, risvegliarli tutti, ma direttamente non ne genera che due, i più semplici ed elementari, la tristezza e la gioia colle infinite lor gradazioni. Il volere che la musica esprima l'eroismo, un atto generoso, o sentimenti in genere, ove abbian poca parte la tristezza e la gioia, è richiedere lo stesso, che ne dipinga un lago o una montagna. Essa fa tutto che è in suo potere, usa del largo, del rapido, del forte, del dolce, ecc.; nullameno spetta sempre il compimento dell'opera all'imaginazione, la quale risponde colla propria virtù. Sotto la stessa forma chi pone una montagna, chi l'oceano; il guerriero v'attinge ispirazioni eroiche e il solitario ispirazioni religiose. Le parole per verità determinano l'espressione musicale; ma il merito allora risiede nella paro-

la, anzi spesso la parola dà alla musica una precisione che l'uccide o le toglie gli effetti proprii, l'indeterminatezza, l'oscurità e la monotonia, non meno che l'estensione, la profondità, ed ero per dire, l' infinità sua. Noi non ammettiamo la comune definizione del canto, una declamazione rappresentata con note. Una semplice declamazione bene accentuata è preferibile agli accompagnamenti che assordano e stordiscono ; nullameno uopo è lasciare alla musica il suo carattere , nè torle i suoi difetti , nè le sue qualità , e specialmente non vuolsi allontanarla dal suo scopo, e chiederle ciò che non è in grado di dare. Essa non è fatta per significare affetti complicati e fittizii, o terrestri e comuni, il suo maggior pregio sta nel sollevare l'anima verso l'infinito. La musica pertanto si associa naturalmente alla religione e in ispezialità alla religione dell'infinito, che è ad un tempo quella del cuore : essa vale più ch'altro a trasportare l'animo tremante a' piedi dell'eterna misericordia sull'ali del pentimento, della speranza , dell'amore. Beati coloro, che a Roma , nel Vaticano , fra le solennità del culto cattolico intesero le melodie di Lao, di Durante, di Pergolesi sulla sacra Scrittura ! Essi per un istante gustarono le delizie ineffabili del cielo, ed ivi poggiarono le anime loro senza distinzione di grado , di paese e di credenza mediante una scala invisibile e misteriosa formata, per così esprimerci , dai sentimenti semplici , naturali , universali , che in ogni angolo della terra traggono dal seno della creatura un sospiro verso un altro mondo e una seconda esistenza ! (1)

---

(1) Non ebbi mai la soddisfazione di assistere alla musica religiosa del Vaticano ; lascerò dunque che ne parli un giudice competente , il sig. Quatremère de Quincy, il quale nelle sue *Considerazioni morali sul fine delle opere artistiche* così si esprime :

« Rammentiamoci que' canti sì semplici e commoventi che chiudono a Roma le solennità funebri dei tre giorni consecrati dalla Chiesa in particolare all'espres-

Fra la scultura e la musica, due estremi opposti, sta la pittura, quasi precisa come la prima, e commovente come la seconda. A modo della scultura, traccia le forme visibili degli oggetti, aggiungendovi la vita, co-

---

sione del suo dolore nella Settimana santa. In quella navata, ove il genio di Michelangelo plasmò col pennello il volo de' secoli, dalle meraviglie della creazione fino al giudizio universale, che le deve annientare, si celebrano innanzi al romano Pontefice quelle cerimonie notturne di cui i riti, i simboli e le lamentevoli liturgie sembrano essere altrettante figure del mistero doloroso cui sono esse dedicate. Alla vista della luce che va grado grado diminuendo al ritorno di ciascuna preghiera, pare che un velo funebre si distenda poco a poco sotto quelle vôlte religiose. Ben presto la dubbia luce dell'ultima lampada non altro ci lascia scorgere da lontano che il Cristo fra le nuvole in atto di pronunziare il giudizio, e alcuni angeli esecutori delle sue sentenze. Allora dal fondo d'una tribuna nascosta agli sguardi profani s'ode il salmo del Re penitente, a cui tre sommi maestri dell'arte aggiunsero le modulazioni d'un canto semplice e commovente, senza che suono di strumento vi si confonda. Dai semplici concerti di alcune voci viene eseguita la musica, ma sono voci che sembrano d'angeli e l'anima ne rimane intimamente commossa ».

Abbiamo citato questo squarcio notabile, ma ne avremmo potuto offrire parecchi altri più belli d'uno scrittore in presente obbliato e quasi sempre mal noto, che i posteri porranno a suo luogo. Vogliamo almeno indicare le ultime pagine di questo scritto, che trattano della necessità di lasciare le opere d'arte nel luogo pel quale furono fatte, come ad esempio il ritratto della Vallière alla Maddalena dei Carmelitani, invece di trasportarlo ed esporlo nelle stanze di Versailles « il solo luogo, dice eloquentemente Quatremère, che non dovea mai più rivederlo ».

me la musica esprime tutti e i più intimi affetti dell'anima. Qual è il sentimento che non giace sulla tavolozza del pittore? Egli ha in suo potere l'universa natura, il mondo fisico e il morale, un cimitero, un paesaggio, un tramonto, l'oceano, le grandi scene della vita civile e religiosa, tutti gli esseri della creazione, e specialmente le sembianze e l'occhio umano eloquente interprete dell'anima. Più patetica della scultura, più chiara della musica, la pittura elevasi al di sopra di tutte e due; poichè esprime di vantaggio il bello sotto tutte le forme, e l'anima umana nella copia e varietà de' suoi sentimenti. Ma l'arte per eccellenza, quella che avanza ogni altra, perchè senza confronto più espressiva, si è la poesia.

La paròla è lo strumento della poesia; essa lo modifica e lo idealizza per fargli significare la bellezza ideale; gli comparte l'incantevole potenza del metro; rendendolo come un intermezzo fra la voce ordinaria e la musica, un certo non so che di materiale insieme e d'immateriale, di finito, di chiaro e di determinato, come i contorni e le forme più precise, di vivo e d'animato come il colore di patetico e di infinito come il suono. La parola per se medesima, e specialmente la parola eletta e trasformata dalla poesia, è il simbolo più energico ed universale. Armata di questo talismano fatto per essa, la poesia riflette tutte le imagini del mondo sensibile, come la scultura e la pittura; riflette il sentimento come la pittura e la musica con tutte le varietà che quest'ultima non può esprimere, e nella rapida loro successione, cui non può seguitare la pittura, ferma sempre ed immobile come la scultura. Nè solo esprime tutto questo, ma anche ciò che è quasi inaccessibile ad ogni altra, vogliam dire, il pensiero affrancato interamente dai sensi, il pensiero che non ha forme, nè colori, nè suoni, che non si manifesta a nessuno sguardo, il pensiero nel più sublime suo volo, nella sua massima astrazione.

Qual copia d'imagini, di affetti, di pensieri distinti insieme e confusi non suscita in noi la sola parola di

patria! e l'altra breve ed immensa di *Dio!* Che havvi di più chiaro e in uno di più profondo e di più vasto!

Diciamo all'architetto, allo scultore, al pittore, al musico stesso di suscitare medesimamente d'un tratto tutte le potenze della natura e dell'anima. Eglino ne sono impotenti, e quindi riconoscono la superiorità della parola e della poesia.

Ed essi medesimi la proclamano apertamente, prendendo a criterio del proprio merito la poesia; e pregiano e vogliono che sieno pregiate le opere loro a misura che più s'accostano all'ideale poetico. Il senso comune dell'Umanità giudica come gli artisti: Che poesia!, esclamasi al vedere una bella pittura, una statua espressiva, e all'udire una sublime melodia. Non è già un paragone arbitrario, ma un giudizio naturale ciò che forma della poesia il tipo di perfezione per ciaschedun'arte, come quella che tutte le abbraccia, e a cui tutte aspirano senza potervi pervenire.

Quando le altre arti s'industriano d'imitare le opere della poesia, il più delle volte forviano, e smarriscono il proprio senza appropriarsi il genio poetico. La poesia edifica a suo talento palazzi e templi come l'architettura, e li fa semplici o magnifici; può usare a piacer suo i diversi ordini del pari che i vari sistemi, attingere alle differenti età dell'arte, riproducendo sì il classico come il gotico, il bello od il sublime, il finito o l'infinito. Lessing ha potuto confrontare con la maggiore aggiustatezza Omero al più perfetto scultore: tanto le forme, che quello scalpello meraviglioso attribuisce a tutti gli esseri, sono scolpite con precisione e chiarezza. E qual pittore al pari d'Omero, quantunque in altro genere, non è Dante! La musica soltanto ha alcun che di più penetrante della poesia; se non che dessa è vaga, circoscritta, fuggitiva. In giunta alla chiarezza, alla varietà, alla durata la poesia possiede più patetici accenti. Basta ricordare le parole di Priamo a' piedi di Achille in atto di chiedergli la salma del figlio, parecchi versi di Virgilio, intiere scene del Cid e del Poliutto, la preghiera di Ester innan-

zi a Dio genuflessa, i cori di Ester e di Atalia. Nel celebre canto di Pergolesi, *Stabat Mater dolorosa*, potrebbe chiedersi, se più commova la musica o le parole. Basta declamare il *Dies irae, dies illa*, per produrre il più terribile effetto. Ciascuna di quelle parole formidabili racchiude un sentimento distinto, un'idea profonda insieme e determinata: l'intelletto grado a grado procede, e il cuore slanciasi dietro a lui. La parola umana idealizzata dalla poesia ha la profondità e lo splendore della nota musicale, è luminosa non meno che patetica, parla alla mente ed al cuore; ed è inimitabile e inaccessibile in ciò che riunisce in sè tutti gli estremi e i contrasti in un'armonia, che raddoppia l'effetto loro reciproco, ove a vicenda appaiono e si svolgono le imagini, i sentimenti, le idee, le facoltà umane, le pieghe dell'anima, gli aspetti delle cose, i mondi della realtà e della intelligenza.

E qui facciam sosta, guardandoci bene dal varcare le soglie della metafisica, per entrare in considerazioni particolari, che non sarebbero sussidiate dai debiti studii. Standoci ora contenti d'aver posti i principii e sbozzato un quadro generale, lasciamo ad altri la cura di compierlo con lavori maturi, e di provare questi principii nelle varie applicazioni. La scienza della bellezza è ben degna che nobilissimi ingegni vi consacrino le loro veglie, e si adoperino di congiungere il nome loro ai progressi di essa.

INTRODUZIONE

§ I

Il vocabolo *Estetica*, dal verbo greco αἰσθάνομαι (sentire, è in senso proprio essere fisicamente affetto), s'adopera non pure parlando del tatto, ma anche degli altri sensi; e siccome la voce αἴσθησις significa rappresentazione sensibile, sensazione, l'estetica alla lettera può definirsi: dottrina dei sensi, della facoltà sensitiva o delle sensazioni.

Per lo che Kant (nella *Critica della ragion pura*) designò col vocabolo Estetica la prima parte della filosofia trascendentale; cioè, l'*analisi della facoltà di sentire.*

Alessandro Amadeo Baumgarten, filosofo analitico della scuola Leibnizio-Volfiana, intendeva per Estetica la scienza del bello, o della cognizione sensitiva (*scientia cognitionis sensitivae*), in quanto il bello era per lui un oggetto di essa cognizione. Il bello secondo la scuola Volfiana era il perfetto sensibile, o la sensibile perfezione, deducendo le leggi del bello, e le condizioni onde una cosa è piacevole dal principio o concetto della perfezione, e applicandole alla facoltà di conoscere sensitiva od inferiore. Sovr' esso poggia l'estetica la scienza del bello, ossia la teoria delle arti (*αἰσθητική* sc. ἤπις ἤμη); scienza, ch' egli, come parte della filosofia teoretica, contrappose alla logica, la quale si occupa della facoltà di conoscere superiore, o, in altri termini della cognizione intellettiva. Per quanto da indi in qua mutassero le idee sull' essenza del bello e sui rapporti del bello colla natura e con l'arte, si ritenne però sempre il vocabolo, intendendo con esso una *scienza* o *filosofia del bello* anche in mezzo all' incertezza de' suoi principii. A questa disciplina

per tanto applicarono l'ingegno Baumgarten e gli estetici più moderni, tuttochè il più delle volte movendo per vie diverse.

§ II

Baumgarten aveva in animo di ridurre interamente a principii razionali le leggi del bello e i giudizii relativi, componendo per tal guisa l' estetica a sistema filosofico, ed elevandola a dignità di scienza.

Mentre gli sforzi dell'alemanno filosofo non potevano, per le condizioni del sapere e de' tempi in cui visse, riescire a buon termine, surse Kant colla sua scuola a sostenere inutili e infruttuosi tutti i tentativi in esso argomento ; perocchè secondo lui

a) Il bello non è percepito dalla ragione, ma sentito dal gusto (senso del bello);

b) Le regole del bello sono soltanto empiriche, non potendosi asserire *a priori* che una cosa sia bella, nè da regole empiriche inferire una scienza. Però il filosofo di Conisberga nella sua Critica del giudizio estetico se ne ebbe a ritrattare, indagando ivi gli elementi razionali del gusto, e ponendo un principio scientifico anche per il bello, onde diede all'estetica una base puramente filosofica.

§ III

Prima di esaminare, sè l' Estetica meriti il titolo di scienza, è necessario entrare bene addentro nel suo concetto. È indubitabile che l' estetica per l' oggetto suo appartenga alla filosofia, e dipenda dall' idea che di essa ci formiamo. Se la filosofia per tanto soggiacque a variazioni di sistemi, anche l' estetica corse il suo destino; prendendosi *ora in senso più o meno ampio, e sovente confondendosi con altre denominazioni*. Kant ed alcuni de' suoi discepoli sostituirono al vocabolo estetica quello di *dottrina del gusto*, cioè una scienza la quale stabilisce principii generali, dedotti dall' indole dello spirito umano, con cui giudichiamo ciò che piace nelle produzioni naturali ed artistiche.

La designarono col nome di *critica del gusto;* imperciocchè il gusto non si può veramente insegnare o comunicare colla scientifica esposizione di certe regole *a priori*, ma solo rettificare e rendere più squisito col giudizio di dati oggetti mediante criterii empirici. In questo senso l'etica è detta dottrina della virtù, e medesimamente la filosofia della religione, dottrina della religione, benchè, propriamente parlando, la virtù e la religione non sieno comunicabili al pari del gusto. Queste due denominazioni ci sembrano di troppo ristrette, accennando soltanto agli effetti del bello, e non esaurendo il concetto dell'estetica secondo il Baumgarten. Altri dissero l'estetica *teorica delle belle arti e delle scienze belle*, denominazione che non tiene, essendovi soltanto belle arti, e non belle scienze. Il fine della scienza è la verità. Le scienze, che in addietro ebbero l'appellativo di belle, sono le arti della retorica, della poesia e dell'eloquenza. Esamineremo più avanti, se e come quest'ultima possa entrare nella classe delle arti belle. Oltracciò l'estetica è una teoria delle belle arti rispetto unicamente alla parte pratica; ma in sè medesima è una teoria del bello in generale. *La teoria delle arti differenzia dall'estetica* anche perchè la prima ha un'origine storica; cioè, è un complesso di regole dedotte colla critica e col confronto delle opere d'arte sussistenti e delle varie arti fra loro, secondo le quali l'artista deve operare ed essere giudicato nell'arte sua. Aggiungasi a tutto questo un complesso di osservazioni sul vario effetto delle produzioni artistiche, le quali in origine d'ordinario si confondono coi principii tecnici delle arti riferibili alla maniera di trattare la materia, ossia i mezzi diversi di rappresentazione, ond'esse si giovano. Ma anche i più perfetti lavori artistici, che possediamo, mostrano fin dove l'arte è giunta, ma non dove può giungere; e, se l'idea dell'arte è superiore a tutte le opere artistiche, l'idea del bello, o l'oggetto dell'estetica siede in cima a tutte le teorie delle arti, le quali altrimenti mancherebbero di pietra angolare, e meno poi varrebbero a

tenere il suo posto. Con questo però non intendiamo di sconoscere, che le teoriche delle arti s' ebbero spesso maggiore applicazione e recarono più giovamento all' arte di parecchi sistemi di estetica, siccome quelle che si occupano di cose reali dimostrabili chiaramente a chiunque non difetti del tutto delle cognizioni necessarie sulle varie specie delle opere artistiche. Siccome il vocabolo estetica usato dal Baumgarten non significa in generale che dottrina della facoltà di sentire (e, propriamente parlando, dottrina delle sensazioni), così Kaiser vi sostituì quello di *calliestetica ;* anch' esso però non esprime se non una parte della scienza in discorso.

§ IV

La voce estetica pertanto può adoperarsi in senso stretto, lato e latissimo. L' estetica in *senso stretto* è la teoria della natura del bello e dei sentimenti estetici, o in altri termini una filosofia o *metafisica del bello.* In *senso lato* comprende altresì la teoria del genio artistico, dell' indole e del fine dell' arte bella, ossia una *filosofia dell' arte.* In *senso latissimo* abbraccia per giunta una terza parte, la teoria della facoltà e dell' arte di giudicare il bello, la *critica* cioè delle opere artistiche sussistenti. Noi prendiamo il vocabolo nella sua più ampia significazione, intendendo una scienza filosofica, che insegna secondo principii immutabili, chiari e precisi il bello esistente nella natura e nell'arte col sentimento indeterminato e mutabile.

§ V

Non sarà mai perfetta la nostra cognizione filosofica, se non vi comprenda lo sviluppo dell' idea fondamentale del bello ; richiedendo una scienza profonda che le dottrine dell' arte si riferiscano all'idea del bello, e l' idea del bello alle idee più sublimi dello spirito umano. Havvi nell' anima tre idee fondamentali, che corrispondono alle tre facoltà primitive ; l'idea del ve-

ro all'intelletto, del bello al sentimento, del buono alla volontà. Il vero si pensa, il bello si sente, il buono si vuole. I principii e le leggi del bello non diversificano da quelli del buono e del vero, se non in quanto questi si riferiscono alle facoltà del conoscere e del volere, quelli del sentire. Nell'analisi filosofica delle tre idee capitali poggia la metafisica del vero, del bello, del buono.

Gli argomenti empirici, con cui Kant ebbe in animo di dimostrare l'estetica non poter essere una scienza, si possono, come Grohmann nota giustamente, di leggieri confutare. E per primo l'argomento sulla varietà dei giudizii estetici è infermato dall'osservare, che non minore varietà e contraddizione esiste anche nei giudizii morali ed intellettuali. Quanto all'impossibilità di giudizii estetici dimostrativi si risponde, che la certezza del giudizio estetico, non altrimenti che la certezza dimostrativa negli oggetti intellettuali e morali, poggiano sui fatti della coscienza superiore. Egli da ultimo sostenne, che il bello ed il giudizio estetico non dipendano da un'idea, ma da un rapporto subbiettivo della mente umana. Con simile ragionamento potrebbesi inferire, che anche il buono ed il vero non sieno che un modo subbiettivo e formale di vedere. Chi mai vorrà negare una scienza razionale, che abbia a fondamento i principii supremi della ragione ed i fatti semplicissimi della coscienza solo perchè è impossibile una dimostrazione dedotta da principii e da fatti di un ordine superiore? I fatti della ragione sono sì immediati, primitivi, necessarii, apodittici, che stanno al di là di ogni possibile dimostrazione razionale, nè perciò di essa abbisognano. Se dunque le discipline che s'incardinano sui supremi principii delle facoltà del conoscere e del volere, tuttochè anch'essi dipendano da fatti primi o indimostrabili della coscienza, rivestono il carattere di scienza e propriamente di scienza razionale; ne conseguita che anche la disciplina avente per oggetto i principii supremi del sentimento, abbenchè al pari di quelli dell'intelletto e della volontà si fondi-

no su fatti primitivi, razionali, indimostrabili, meriterà il nome di scienza nel senso più rigoroso della parola. Del resto è debito il confessare, che non sono tuttavia bene fissati i limiti di questa scienza. In generale spetta alla filosofia come parte integrante di essa, nè può far senza della storia dell'arte.

§ VI

Scopo dell' estetica si è di dichiarare filosoficamente l'idea del bello, la natura dell' arte e le varie sue specie; cioè, d'investigare i supremi principii del bello nell' animo umano, di mostrare il vincolo dell'arte colle più sublimi tendenze dell' uomo, e di svolgere metodicamente le varie sue specie per eccitarne e ringagliardirne il sentimento, e non già per compartire il senso del bello e il genio creatore. L'estetica non ha la pretensione di formare il genio, supponendo in ogni artista come condizione indispensabile il sentimento dell'arte e l'ingegno inventivo, e in ogni critico per lo meno il sentimento dell' arte. Essa può bensì porgere all' artista un supremo principio, e le leggi da esso dedotte, che gli mostrino l'arte in tutta la sua dignità; può ministrargli regole attinenti all' ordine e alla composizione delle parti in un tutto, nonchè il tono e il colorito di esso; ma non gli potrà mai insegnare l'invenzione di questo tutto, e dovrà eziandio abbandonare al suo ingegno l' applicazione pratica di esse regole Medesimamente può mettere in mano del critico il regolo per giudicare debitamente delle opere artistiche; ma il modo di usarne è interamente opera sua. In questo argomento pertanto tutto si riduce al talento o alla disposizione per l' arte, che è un privilegio o un dono che il cielo a pochi eletti comparte. *Poetae nascuntur*. L'insegnamento, qualunque esso sia, non giova a procacciarlo, e molto meno a sopperire al difetto: come pure non giova da sè sola la più assidua applicazione: *studium sine divite vena*, anche al dire di Orazio, non è atto a soccorrere efficacemente l' artista. Ma qui po-

trebbesi da taluno obbiettare: Quale vantaggio reca mai l'estetica, se non giova ad inventare un'opera d'arte, e nemmeno a contemplarla con diletto e giudicarla con gusto? Prima che Aristotele componesse una teorica sulla poesia e la retorica, non erano forse da lungo tempo venuti in rinomanza i sovrani ingegni di Omero, di Pindaro, di Sofocle e di Aristofane, e le poesie loro non sorviveano nella memoria del colto popolo greco? Cessata era già l'eloquenza dell' immortale Demostene, e non aveva egli padroneggiato e rapito colla potenza della parola gli animi de' suoi uditori? Era già tramontato il più splendido sole dell'arte bella, allorchè cominciava appena a formarsene la teorica. Nemmeno la più perfetta filosofia dell' arte conferirebbe a redintegrare il sentimento dell' arte, qualora esso fosse venuto meno. Il bello esisteva, primachè nascesse l'estetica, come il cielo sparso d'astri luminosi innanzi l'astronomia; il buono, prima che fosse sottoposto ad analisi scientifica, le lingue, prima che si componessero grammatiche. La bellezza era da eterno nella mente di Dio, nel tempo esisteva nelle opere della natura, e prima d'ogni filosofia nei lavori dell'arte. Il genio creò le maraviglie dell'arte, ignorando le regole che i filosofi in appresso dedussero dalle sue concezioni. Il genio ed il gusto si educano specialmente coll'assidua osservazione del bello della natura e dell'arte, collo studio diligente de' capolavori sussistenti, che è più vantaggioso della semplice osservazione, e si perfezionano, esercitandoli sui migliori modelli. L'estetica però insegna all' artista ed al critico ad esercitare l' ufficio loro con intendimento filosofico, ad indagare bene addentro le condizioni dell'attività estetica della mente umana, e a rendere ragione delle manifestazioni di essa; lo che riesce impossibile per chi pensa ed opera, condotto unicamente da idee vaghe ed oscure. Essa presenta all' amatore, al critico, all' artista l'oggetto comune di tutte le arti, e lo separa con sottile analisi da tutte le sue attinenze, schiudendo al primo una fonte più copiosa di diletto, al secondo un campo più

ampio da esercitare il giudizio, e all'ultimo una via a' più grandiosi concepimenti. Insegna altresì comprendere il genio nelle creazioni e nelle opere sue, e aiuta e guida insieme l'artista nella produzione de' suoi lavori. Imperocchè potrà egli più di leggieri toccare le molle del piacere, e inferire più al gusto ciò che opera potentemente sul cuore umano, conoscendo la ragione e le condizioni, onde noi ci dilettiamo delle cose che belle si appellano, e che cosa sia ciò che quasi magicamente affascina e rapisce l'animo nostro. Che se cotesta scienza non insegna a creare, è utile non pertanto a guarentirci dagli errori, a preservarci dalle convenzioni arbitrarie e dal gusto ammanierato delle scuole. Per lo che l'utilità dell'estetica è da questo lato sufficientemente dimostrata, ponendovi suggello la sentenza di Orazio: *Nec rude quid prosit video ingenium*.

L'estetica inoltre assicura alle belle arti un seggio fra le più sublimi tendenze dell'uomo, quindi mostrando le facoltà generatrici, quindi l'efficacia ch' esercitano sulla sociale cultura. Il fine più elevato, che nello stato attuale possiamo proporci, si è l'umanità, ossia una cultura rispondente alla dignità dell'uomo. Ad esso fine l'arte ci serve di scorta, imperocchè la bellezza e potenza sua operano sì altamente sull'animo nostro da costringerlo e incatenarlo a sua voglia coi vincoli più soavi e con una magica forza. La scienza interessa alcune facoltà dell'anima; l'arte in cambio influisce sullo sviluppo di tutte, le risveglia, le indirizza ed educa armonicamente per modo da soddisfare tutto l'uomo. Se è ufficio per tanto dell'estetica di presentare nella vera sua luce il potere mirabile dell'arte; ne conseguita che esso pure sarà un novello argomento della sua eccellenza.

È indubitabile altresì, che essa, dimostrandone la dignità, conferisce non tenue alimento all'effetto per l'arte, vogliam dire, al gusto. La storia e l'esperienza ci attestano l'importanza e la nobiltà di questo fine. Quantunque volte fu sconosciuta o invilita la dignità

dell'arte, o trattata con viste di materiale interesse, i popoli caddero nella barbarie; mentre poggiarono a cima di civiltà, quando l' arte fu onorata e fiorente. Il sentimento estetico diventa una fonte di entusiasmo per le azioni magnanime e i nobili imprendimenti, allorchè sia rischiarato dalla splendida luce del bello.

In una età pertanto che intende più ch' altro all' utilismo pratico e materiale della vita, che non dubita talvolta di preferire l'inventore di una macchina all' autore dell' Iliade; in una età che accarezza e promuove unicamente l' istruzione dell'intelletto, giova essa per fermo a risvegliare il sentimento assopito del bello e del sublime, e a ravvivare nella gioventù la riverenza e l' amore per gl' ingegni sommi di ogni secolo e per le loro immortali creazioni. Imperocchè la coltura dell' estetica raggentilisce l'animo e gli procaccia un tatto soave e squisito, non conseguibile per qualsivoglia maniera di erudizione, il quale, congiunto alla moralità del costume, costituisce l' abito gentile e amabile dell' uomo.

L' estetica da ultimo favoreggia ed aiuta potentemente lo studio delle opere artistiche, mettendoci in grado di conoscerle più addentro e di notare i pregi e le bellezze dei più splendidi monumenti del genio, adoperando, che la sublime loro natura penetri più intimamente la nostra, e le comunichi una scintilla del genio, adoperando, che la sublime loro natura penetri più intimamente la nostra, e le comunichi una scintilla del suo fuoco divino. Quanto finalmente non è per questa disciplina raddolcito e migliorato lo spirito in mezzo alle noie e ai mali inevitabili della vita, sollevandolo nella regione dell'arte, dove tutto è armonia e bellezza, dove il piacere e la virtù si assorellano; poichè la contemplazione del bello, importando la superiorità dell'idea sul senso, avvezza l'uomo alla signoria del vero sul falso, dello spirito sul corpo, delle cose non periture ed eterne sui piaceri e sugl' interessi caduchi, ed inizia l' affrancamento dell' animo uma-

no dalla servitù organica, ch'è poi compiuto dalla *morale* e dalla *religione*.

Conchiudiamo il nostro discorso sugli uffizii e l'importanza dell'estetica colle parole di un italiano scrittore: Lo scopo dell'estetica è quello di educare colle imagini e colle sembianze allettatrici del bello gli animi degli uomini, trarli con queste a pensieri dilicati, nobili, generosi; eccitare e conoscere la divina favella dell'entusiasmo; invaghirli della vera scienza, e far di questa scienza quel che faceva Socrate di tutta la filosofia, condurla dalla solitudine delle scuole fra mezzo alle genti a vantaggio di tutta l'umanità. Grandissima è la potenza del bello sul cuore umano; avido è l'uomo delle cose, che, piacendo lo migliorano; vivo è il suo attaccamento per quelle che gli cadono sotto i sensi; ma la ragione di esse è riposta negl'intimi penetrali della filosofia. Ciò per altro che non mai cesseremo di raccomandare, e ciò che pensiamo che sopra ogni altra cosa di lunga mano rilevi, si è che l'estetica volga singolarmente i suoi intendimenti a mostrare quanta sia l'influenza della bellezza nell'umana moralità, ed a provare come la bellezza non sia un semplice allettamento riposto nelle creature per diffondere il piacere nel mondo, non sia soltanto una norma prefissa ai letterati ed agli artisti per condurre a buon fine i loro lavori; ma sia bensì un agente universale e potente, da cui muovono tutte le azioni degli uomini, e da cui le loro volontà e i loro affetti prendono forza e qualità; ciò che non può rivocarsi in dubbio. Imperocchè siccome nella gran carriera della vita la verità guida gli uomini, così la bellezza li sospinge; l'una regge il timone, l'altra gonfia le vele. La bellezza si fa compagna all'uomo dalla culla al sepolcro, e sempre gli presenta aspetti alle diverse età corrispondenti; e gli apparisce ilare e circondata da giuochi nell'infanzia, fiorita di allegre speranze nella gioventù, ispiratrice di alte opere e di onorati propositi nella virilità, riparatrice e piena di conforti nella vecchiezza. Essa unisce tutto il genere umano in una sola fa-

miglia; essa consacra i luoghi dove si nasce e dove si abita, e fa da quelli scaturire dolcissimi affetti; essa brilla nei perigli della patria, ed eccita il cittadino a nobili prove di senno e di braccio; essa anima gli studii delle scienze, talvolta ne informa le astrazioni, ed aggiunge potenza all' intelletto ed alla fantasia. Come nella solitudine e nella pace della natura offre magnifici quadri; così la bellezza presenta meravigliosi esempii nel consorzio degli uomini; nè mai essa apparisce sì splendida e sì efficace come quando nell'atto della virtù si manifesta. La Onnipotenza volle che nell'uomo il bisogno di sentire fosse la molla il cui impulso i diversi affetti dell' animo producesse, e la bellezza fu sortita a soddisfare a questo bisogno. Quindi, se per durezza o per guastamento di organi la bellezza è dall'uomo derelitta e spregiata, ne viene la viltà, l'indifferenza, l' ignavia, l' accidia, una volgare e meschina abbiezione di pensieri e di sentimenti; se per un contrario eccesso con torbido ed ansio desiderio la si ricerca, o per soverchia impazienza si va lunge dal segno, e si forma della bellezza un falso concetto, allora una brutta e vituperosa compagnia di delitti e di sventure si fa innanzi, e l'animo umano è miseramente agitato e straziato dalla crudeltà, dall'intemperanza, dalla cupidigia: infine il solo senso della bellezza rettamente concepito e con giusta misura sperimentato, produce la virtù, o, per dir meglio, nella virtù si trasmuta, e fassi a seconda dei casi e dell'indole benevolenza, pietà, misericordia, fassi probità, modestia, gratitudine, fassi magnanimità, continenza, decoro. Perciò dalla sola bellezza sono generati e produconsi con nobilissima discendenza il piacere, l' amore, la virtù, quel gran ternario per cui l' umana stirpe si consola, si congiunge, si perfeziona; onde Aristotele, seguendo i dettami di Platone, affermava, che nel mondo non vi sarebbe felicità, se bellezza non vi fosse.

STORIA

E BIBLIOGRAFIA DELL' ESTETICA

§ VII

Tuttochè l' arte greca non sia la prima in ordine di tempo, come lo attestano le rovine delle grandi e colossali opere plastiche ed architettoniche dell' Asia e dell' Affrica, non che la maschia e sublime poesia degli Ebrei; nullameno innanzi all' epoca greca non troviamo vestigio di studii filosofici sul bello. I Greci furono i primi a lasciarci alcuni pensieri avviluppati nel mito sull' origine dell' arte in generale, ed in ispezie intorno alla poesia. Leggiamo inoltre qua e colà negli scrittori di questa nazione non poche osservazioni sul bello, e massimamente sul bello di qualche opera e specie dell' arte figurativa, siccome la più obbiettiva, e che più immediatamente si presta al confronto colla natura. Le quali osservazioni erano pressochè sempre inseparabili dalla teorica materiale; e il canone di Policleto, che servì di modello per le proporzioni del corpo umano alla statuaria greca, accenna a regole artistiche di questa specie. Platone avvertì pel primo l' esistenza del bello nelle idee; nel *Fedro* ne ragiona sotto un mito filosofico; nel *Filebo* riduce l' idea del bello e del buono ad un principio comune, nell' *Ippia maggiore* lo considera in se stesso; nel *Convito* pone in cima a tutte le arti la poesia, accennando all'eterna bellezza immutabile e assoluta che è tipo d'ogni bello; e nella *Repubblica* tratta della poesia storicamente, cioè, più qual era a' tempi suoi nei rapporti sociali, che quale dovrebbe essere secondo il suo concetto. Per lui ogni bello è l' espressione o il riflesso di una idea della Divinità. La suprema bellezza risiede in Dio. L'anima umana nel suo essere primitivo visse in commercio cogli Dei, e mirò il bello nella sua perfezione.

Quindi la mente alata del filosofo s' appunta nelle cose divine, ricordevole della sua prima condizione, in cui l' anima comunicava immediatamente con Dio. In tale rapimento l' anima riceve la misteriosa ispirazione, rammentasi della primitiva visione del bello, e rimira ora le bellezze terrene nella luce delle divine, non essendo il bello che un raggio dell' essenza divina manifestato nel mondo visibile. Quindi la bellezza desta nell' anima umana un desiderio intenso della Divinità, le presta ali, e la sorregge ne' suoi voli alle celesti regioni. Dell' arte e degli artisti parlò con termini mistici, notando nell' arte alcun che di divino, e riconoscendo negli artisti gl'interpreti degli Dei e i rivelatori dei misteri celesti.

In opposizione all' idea razionale di Platone, Aristotele considerò il bello dal lato intellettivo, ed è a dolere che alcuni suoi scritti in tale argomento (p. es., il trattato del bello) sieno andati perduti, non restandoci che quelli sulla Poetica e la Retorica, il primo de' quali non è, se non un' epitome imperfetta, o uno schizzo d' opera maggiore. Le opinioni estetiche di questo filosofo in complesso non si dipartono dal metodo del suo filosofare, deducendo sempre i precetti dell' arte per via di *astrazione dai dati;* ed ordinando ogni cosa per generi e specie. Le idee di Platone e di Aristotele inchiudono i germi dei sistemi che in seguito si avvicendarono in questa disciplina, i quali potrebbonsi ridurre, giusta la maniera diversa di vedere di questi due grandi maestri di coloro che sanno, all' *idealismo* e al *realismo* o naturalismo estetico.

Nell' età degli Alessandrini il sentimento per l' arte fu schiacciato sotto il peso dell' erudizione; ebbe allora origine la critica, e perfezionossi la teoria, p. es., della musica, della metrica; ma le speculazioni estetiche si aggirarono parte sulla Retorica, come vediamo in Dionigi d'Alicarnasso, contemporaneo di Augusto, il quale come critico era superiore alle idee de' suoi tempi; o in Longino del 3.° secolo dopo Gesù Cristo, il quale nel suo trattato del sublime (propriamente del-

lo stile sublime) addentrossi nella natura di esso chiarendo sempre le regole stabilite con opportuni esempii; e parte sulle descrizioni delle opere artistiche, come in Pausania, Filostrato, ecc. Più notabile per la storia dell' Estetica è il neoplatonico Plotino del 3.° secolo dopo G. C., che nel libro sesto della prima e nell' ottavo della quinta Enneade svolse l'idea platonica del bello, a cui in appresso soscrissero i due dottori della Chiesa cristiana S. Agostino e Boezio. In generale però i Neoplatonici, accogliendo le teorie del loro maestro, e dando corpo e sussistenza alle imagini onde avea rivestito i suoi poetici pensamenti, scambiarono spesso in realtà le ombre, e ravvolsero le dottrine platoniche in ambagi e labirinti inestricabili.

I Romani anche in questa parte non sono che un eco de' Greci. Nella Retorica meritano d' essere mentovati Cicerone, Quintiliano, e l' autore del dialogo: *De causis corruptae eloquentiae.* Orazio nell' Epistola ai Pisoni vestì poeticamente le idee di Aristotele intorno all' arte drammatica, e Plinio il Vecchio, eruditissimo, completò la storia dell' arte figurativa de' Greci. (Vedi la Teorica dell'arte presso gli antichi di Eduardo Müller. Breslavia 1834-37, 2. vol. in 8). Nell' antichità pertanto il popolo greco, come ai tempi moderni l' italiano, era eminentemente artistico, e sentendo la forza e il bisogno di operare, che mal si attempera alla calma della meditazione, amava meglio fare che ragionare, e, allorchè venne meno la potenza creatrice, anche la filosofia decadeva, impotente a ricondurre l'arte agli eterni principii della ragione universale.

Trascorso l' evo mezzano, un'arte novella precedette il risorgimento della teoria artistica, le quale, poggiata sulle speculazioni generali estetiche, potè in un'età filosofica formularsi a scienza.

I Francesi concorsero efficacemente alla formazione dell' Estetica. Il gusto nazionale francese svilupossi nello splendore della vita cortigiana e sociale. Conforme a tal gusto le regole di Aristotele sulla poesia si accomodarono alle idee moderne e formossi una criti-

ca ristretta e parziale, la quale, abbagliata dalla nazionale imitazione degli antichi, generò tutto al più una poetica conseguente nel suo genere. Giova in tale proposito ricordare i nomi di Perrault, Boileau, Rapin, Le Bossu, Fontenelle, de la Motte, Rollin, L. Racine, Marmontel, Domairon, ecc. Du Bos (Pensieri critici sulla poesia, la pittura e la musica, Parigi 1719) ampliò la critica dell'arte, paragonando fra loro la poesia, la pittura e la musica; e ponendo il sentimento come unico giudice in materia di gusto G. P. de Crousaz (Trattato del bello, Amsterdam 1712 e 1724) collocò la bellezza nella varietà, unità, regolarità, nell'ordine e nella proporzione Più notabile riuscì il Saggio sul bello del P. André (Parigi 1741 e 1763), il quale ricondusse tutte le arti al principio del bello, ossia dell'unità, preso però nello spirito del gusto nazionale. Più effetto produsse per la facilità dello stile Carlo Batteux colle sue opere: Le belle arti ridotte a un solo principio (Parigi 1746); Corso di belle lettere o principii della letteratura (Parigi 1755), che è un'ampliazione del primo lavoro. Egli modificò il principio dell'Arte Aristotelica « imitazione della natura », sostituendovi: « imitazione della bella natura »; esponendo più esattamente de' suoi predecessori le differenze caratteristiche delle arti secondo il mezzo proprio di rappresentazione, e quindi perfezionando questa disciplina per il modo particolare di trattarla. Egli però non addentrossi tanto o quanto nella natura del bello, deducendo i precetti dell'arte *a posteriori* o dalle opere sussistenti, e aggirandosi unicamente nel campo dalla storia. Diderot, nel suo trattato sul bello inserito nella Enciclopedia, lo ripose nel naturale, e in quello che è conveniente allo scopo, influendo col suo principio della naturalezza sull'ecletismo del suo secolo, e in parte anche sul mirabile ingegno di Lessing. Nè senza influenza passarono le opinioni sul bello di Montesquieu, Voltaire, d'Alembert, e ne' tempi più a noi vicini quelle di Chabanon, Suard, Ségur, Barthez, la Harpe, Mercier, Millin, Bonstetten, Madama di Staël,

Quatremère de Quincy (specialmente ne'suoi Saggi sulla natura, il fine ed i mezzi dell' imitazione nelle belle arti, Parigi, 1823) e Keratry (pensieri sul bello). Meritano pure speciale menzione i lavori estetici più recenti di Rio sull' Arte cristiana, di Mazure sulla filosofia delle arti del disegno, di Robert sulla filosofia della arti, di Joufroy, *Estetica*, opera postuma pubblicata da Damiron, ecc. Coi Francesi s' annoverano anche gli Olandesi, e massime Hemsterhuisio (Lettere sulla scoltura 1760), Camper (Della relazione dell' anatomia colle arti figurative, e Van Beeck Calcoen (Eurialo, ossia il bello).

Gl'Inglesi, specialmente ai tempi di Locke, si attennero nelle loro investigazioni psicologiche all' empirismo, prendendo le mosse dal senso estetico, ossia dal gusto. Appartengono qui le idee di Schaftesbury, il quale congiunse il bello col buono; le memorie di Hutcheson sull'origine dell'idea della bellezza e della virtù; le indagini di Harri sul bello; i saggi di Alison, Hume, Gerard e Knight sul gusto e sul genio; la critica di Pope, i principii del criticismo di Hume, le investigazioni filosofiche sull' origine delle idee del bello e del sublime di Burke, quelle di Beattie sul ridicolo, come pure le memorie sul bello di Donaldson, le linee della bellezza di Guglielmo Hogart (specialmente rispetto alla pittura), di Daniele Wepp rispetto alla musica, di U. Blair, Camphell e Pristley rispetto alla retorica; il saggio sulle arti di Guglielmo Jones, le ricerche di Tommaso Robertson sul fine delle arti belle, ecc. Gli Inglesi pertanto spiegarono il bello ora in via psicologica ed ora fisiologica. Ai primi appartengono specialmente Locke ed Hume, i quali riposero la ragione del bello e del piacere estetico nell'associazione delle idee; cioè, nelle idee accessorie risvegliate nell' animo alla percezione di un oggetto. Ma secondo questa maniera di vedere non avremmo più universalità e necessità nei giudizii del gusto, dipendendo da condizioni e motivi meramente subbiettivi ed accidentali le idee secondarie che si risvegliano in noi dietro le leggi dell'associa-

zione. Per lo che un oggetto medesimo può nell'uno suscitare piacere e dispiacere nell' altro, secondo le idee accessorie che esso richiama. La vista, per es., di un fanciullo, che giuoca, riempie di letizia l'animo di una madre che ha pure un figlio della stessa età; in contrario è occasione di dolore acerbissimo al cuore di un' altra, che piange sulla tomba estinto l' unico suo. Burke tra i secondi applicò l'ingegno a dare del bello una spiegazione fisiologica. Egli trova la ragione del piacere del bello in un rilassamento delle fibre del corpo; quindi per lui è bello soltanto il molle, il delicato, il debole Per siffatta guisa anche gli esseri irragionevoli, che hanno comune con noi l'organismo, sarebbero atti a sentire il bello. Ma la facoltà di sentire diletto per il bello non fu ad altri consentita dalla natura che all'uomo. I sentimenti che traggono origine da una affezione dei nervi sono d' indole meramente fisica, e gli oggetti che li producono si denominano piacevoli. Ma immenso è l' intervallo che separa i sentimenti estetici dai fisici, il bello dal piacevole. È un privilegio del cielo il genio poetico non meno che l'idea del bello, alla quale si giunge mediante un senso, che opera indipendentemente da ogni movimento di organi fisici, e da tutto ciò che è corporeo. Burke unì eziandio il senso del sublime con quello dello spavento e dell'orrore, che costituiscono il principio e la base del sublime. Ma l'eccidio disumano di migliaia d' inermi prigionieri è uno spettacolo orribile, non sublime. A cui egli risponde, essere estremamente gradevole di veder soffrire gli altri e di sapersi sicuro. Secondo lui le cause fisiologiche del sublime sono le stesse del piacere di esso. Lo spavento è un brivido, un irritamento straordinario di nervi, e perciò desso ingenera piacere. Irrompendo nell'oscurità della notte un incendio devastatore siamo improvvisamente assaliti dallo spavento; ma chi mai troverà diletto in questo brivido o irritamento straordinario di nervi?

Nel secolo decimottavo correva fra le colte nazioni una grande varietà di regole artistiche e di trattati

estetici. Tuttavia il concetto dell'Estetica come scienza filosofica, che abbraccia esse regole in un corpo o sistema, non fu pensato e posto in atto che dagli Alemanni. L'idea di una teoria del bello, che contenesse le leggi per la concezione ed esecuzione di esso, è dovuta in origine a Baumgarten, benchè nè egli la conducesse pienamente in effetto, nè fosse per allora sperabile un felice risultamento. Imperocchè la sua *Aesthetica* (Francoforte sull'Oder 1750, 1758, 2 parti, in 8.°), non terminata per la sua morte, è piuttosto una teoria delle arti oratorie. In quanto lo possiamo inferire dagli Elementi di tutte le belle lettere del Meyer (Halla, 1748), composti sulle lezioni di Baumgarten, il principio del bello già da noi accennato è *logico* e *razionale*; imperocchè il principio delle perfezione fisica dipende in generale dall'idea della perfezione. La perfezione, giusta il concetto della scuola Volfiana, consiste nella concordanza od armonia di un oggetto colla sua idea; onde dall'idea si fa dipendere la bellezza. La quale però secondo il suo sistema della facoltà del conoscere inferiore o sensibile, a cui egli ristringe il bello e l'arte, non viene da essa compresa che in modo vago ed oscuro. Quindi il bello medesimo non sarebbe che un fenomeno imperfetto, e tornerebbe impossibile una scientifica cognizione di esso. Il principio Volfiano seguito da Baumgarten fu meglio formulato *a*) da Mosè Mendelsohn, e modificato per l'influenza delle modificazioni psicologiche degl'Inglesi sulla facoltà sensitiva, o delle teorie artistiche de' Francesi. Qui giova ricordare le sue Lettere sulle sensazioni e il Saggio sui principii fondamentali delle belle arti e delle belle lettere, inseriti nelle opere filosofiche. Egli pone l'essenza dell'arte nella sensibile rappresentazione perfetta (Vedi le opere filosofiche di Mendelsohn inserite nella Bibl. scelta di opere tedesche del Silvestri. Milano 1840); *b*) da G. Sulzer nella sua teoria generale delle belle arti in ordine alfabetico, il quale considera l'estetica come una filosofia delle belle arti derivandole dalla natura del gusto; *c*) da G. Engel, di cui ricorderemo la me-

moria sulla bellezza della semplicità, non che i due dialoghi sul pregio della critica. Gli ultimi scrittori di estetica riferiscono più esattamente il bello ai sensi più nobili; onde la definizione di ciò che piace ai sensi più nobili. Qui appartiene il Manuale di G. G. Eschenburg: idea di una teoria e bibliografia delle belle lettere e dell' oratoria; il quale lavoro composto sovra un piano ben ragionato; è ricco di una copiosa bibliografia generale, e può considerarsi come il più utile Manuale del periodo eclettico della filosofia alemanna. G. A. Eberhard: Teorica delle belle arti e delle belle lettere (Halla 3.ª ediz. 1790), e Manuale di estetica ad uso dei colti lettori in forma epistolare (Halla 2.ª ediz. 1807). Quest' opera contiene ottime ed ingegnose osservazioni; se non che sente troppo ne'suoi principii dell'antico, non avendo l'autore tenuto conto delle idee moderne in questa scienza. Meritano qui di essere citati alcuni altri scrittori, le cui opere s aggirano sulla teoria delle belle arti, come Büsching, König, Riedel, Schütz, Steinbart, Lindner, Schubart Meiners, Andrea Enrico Schott, Schneider, Garve, Feder, Platner, ecc. Nè vogliònsi passare in silenzio le opere periodiche di coloro che si distinsero per qualche particolare veduta sopra alcuni rami di estetica; e specialmente le memorie di Moritz sull'imitazione figurativa del bello; gli elementi di una completa teorica delle belle arti, e il saggio di una classificazione di tutte le arti e delle belle lettere, dal punto di vista della perfezione assoluta. Ma che cosa è mai ciò ch' è in se stesso perfetto? Ogni essere considerato in se stesso è perfetto; confrontati poi gli enti fra loro presentano diversi gradi di perfezione relativa. Non tutti gli esseri relativamente perfetti sono anche belli. La bellezza è relativa all'uomo; mentre la perfezione, come la verità, è indipendente, e può congiungersi anche al brutto e allo spiacevole. Anche il buono ed il vero sono in se stessi perfetti. Per lo che un'idea confondesi coll'altra, e mancano le note distintive per una definizione filosofica.

Ma la maggior influenza sulla coltura dell' estetica fra i Tedeschi la ebbero le seguenti circostanze:

a) La formazione di una critica, specialmente della letteratura poetica e retorica in alcuni fogli periodici letterarii all'epoca di Gottsched, Schwabe ; e il perfezionamento della lingua tedesca ai tempi di Bodmer, Breitinger, ecc. Questa critica divenne più solida ed energica in grazia di Lessing, il quale, benchè partigiano di Aristotele e del principio del naturale di Diderot, combattè nel resto le dottrine francesi, e seppe apprezzare con singolare imparzialità, unica forse ai suoi tempi, le opere poetiche antiche a moderne, divisare con maggiore esattezza le specie dell' arte (vedi il suo Laocoonte), introdurre un' eccellente critica drammaturgica, e ritornare in onore le belle lettere tacciate di superficialità. Egli e Klopstock adoperarono in bene della lingua col mezzo della critica non meno che colle loro poesie. Comparvero intanto i capolavori poetici di Göthe, di Schiller, di Wieland e d' altri più, e la coltura estetica ritrasse da questi grandi modelli più sublime direzione. *b*) Di somma influenza riuscirono le critiche profonde sui lavori dell' arte antica del disegno, principalmente quelle dell'immortale Winkelmann e de'suoi seguaci; come pure le critiche ingegnose sulla pittura moderna di Mengs, Giorgio Förster, Heinse, Göthe, Fernow, Speth, Hirt, de Rumohr; imperocchè esse levarono in maggior pregio le opere d' arte, e promossero una più estesa filosofia dell' arte, ponendo il bello a principio comune delle arti. *c*) Finalmente conferì al perfezionamento dell' estetica nell'ultimo decennio del secolo decimottavo la progressione delle idee filosofiche. In tale rispetto fa epoca specialmente la critica del giudizio di Kant (Berlino 3.ª ediz 1799); onde è, che da questo filosofo ricomincia un nuovo periodo della scienza estetica. Fin da principio questo gran pensatore avea dato in luce le sue osservazioni sul sentimento del bello e del sublime (Conisberga 1764). Egli introdusse anche nel campo di

questa disciplina il suo idealismo formale, e inferì per illazione, che il bello non possa percepirsi, se non col mezzo del sentimento e ch' esso esprima una relazione tra il sentimento e gli oggetti. Essendo quindi le regole con cui si giudica il bello per l'origine loro unicamente empiriche e soggettive, egli ritenne inutile l'adoperarsi di riferire il giudizio critico del bello a principii razionali. Ma Heydenreich, che nel suo sistema di estetica ammise un principio artistico suo proprio, quello cioè della rappresentazione d'una certa condizione della sensitività, osservò che non importa di dimostrare ciò che comunemente si denomina bello, e che ciascheduno tiene per tale, sibbene di dedurre i precetti del gusto da principii razionali, ossia una filosofia del bello; o secondo altri come anche i giudizii del gusto o il piacere estetico in genere debbano dipendere da certe primitive condizioni dell'anima, l'esposizione scientifica delle quali costituisce la dottrina del gusto. Kant però ritrattossi col fatto della sua asserzione, pubblicando la critica del giudizio estetico, la quale contiene delle investigazioni psicologico-filosofiche sulla natura e primitiva condizione del gusto. L'estetica di Kant e della sua scuola, considerata come teorica del gusto, ha il carattere di un' estetica soggettiva, secondo la quale il fondamento precipuo del piacere del bello risiede nell'esser desso il prodotto della sola percezione della forma d' un oggetto sensibile, senza nessun riferimento a qualche idea di determinata cognizione: Kant pertanto prese le mosse dal solo giudizio del bello. Ma l'indagine dell' effetto del bello costituisce soltanto una parte principale della scienza di esso. Aggiungasi, che l'idea o la nozione del bello è in questo sistema presupposta; mentre ha da tenere il primo luogo nella esposizione dell' estetica quale pietra angolare di essa. In Kant il *bello* è d' ordinario contrapposto al *sublime*, la cui spiegazione tiensi per la cosa migliore dell'estetica Kantiana. Mentre per tanto l' estetica secondo Baumgarten è la scienza della cognizione sensibilmente perfetta; la critica del gusto, ovvero del giudizio estetico di Kant,

è l'analisi del gusto, ovvero la scienza del piacere estetico. Parecchi scrittori corsero sull' orme del filosofo di Conisberga, svolgendo più ampiamente l'estetica secondo i suoi principii, tra cui non vuolsi tacere specialmente Schiller, il quale nelle sue lettere estetiche elevossi come filosofo alle più alte speculazioni metafisiche, mentre come poeta conservò ne'suoi componimenti tutta la naturalezza e la forza del sentimento

Essendo l' arido formalismo della scuola Kantiana contrario al vivo sentimento per la natura di G. Herder, ed un indefinito senso artistico non soddisfatto dalla filosofia di Kant desiderando una dottrina del bello feconda per la teorica delle arti; così l'importanza a cui elevò l'estetica di Kant l' idea del gusto e del giudizio estetico diede origine all'idea opposta del potere rappresentativo della fantasia e del genio, la quale diventò dominante nella moderna scuola filosofica.

Da questa scuola l'estetica fu per lo più trattata come filosofia o scienza dell' arte, la quale tuttavia differenzia dalla semplice dottrina delle arti. Corifeo di questa nuova maniera di vedere fu Schelling, che diede principio alla filosofia dell'idea dell'assoluto, dell'identità dell'ideale col reale, e cercò di dimostrarla anche nel bello e nella forza del genio creatrice del bello, sollevando per cotal guisa il bello alla maggiore altezza possibile. Schelling per tanto concesse all' estetica ed all' arte un sommo grado di dignità, tanto più che nelle idee fino allora dominanti negligevasi affatto il concetto della fantasia, del genio e dell'arte, e la dottrina di Schelling (p. es. sulla natura) conduceva in generale a un modo più poetico di vedere il mondo. La qual cosa trovasi confermata dall' osservazione storica dell'efficacia della sua filosofia, comunque vogliasi pensare del complesso e delle varie parti delle sue dottrine. Secondo l'idea Schellinghiana, l' estetica divenne una *scienza del bello*, e specialmente una scienza della rappresentazione del bello col mezzo dell' arte. In opposizione all' arido formalismo di Kant, le teoriche di Schelling produssero naturalmente ne' suoi seguaci

una somma vaghezza di dottrine fantastiche ed una specie di misticismo estetico, in cui il bello considerato come emanazione di Dio fu confuso ed identificato col buono e col vero. Colle vedute di Schelling scrissero i fratelli Guglielmo e Federico Schlegel, i quali, partendo dall' attività creatrice del soggetto pensante stabilita da Fichte, che scompose l'idea del bello in quella della moralità, diffusero il germe di una critica migliore e più ampia. Questi scrittori applicarono l'ingegno a far conoscere le opere poetiche antiche o le men note nell'universale dei Tedeschi, degli Spagnuoli, degl'Inglesi, e in appresso anche degl'Indiani. S'unirono ad essi parecchi scrittori distinti, come L. Tick, Novalis, Falk, Müller, i quali in varie guise concorsero ad ampliare i principii di Schelling, che trovansi sparsi nel suo sistema dell'idealismo trascendentale, nel capitolo *sulla scienza* e *l'arte*, nelle sue lezioni sul metodo dello studio accademico, e nel suo bellissimo discorso sulla relazione della natura coll'arte del disegno.

Bouterweck, contrario a'moderni principii estetici e seguace del principio dell'umanità di Herder, diede in luce le proprie opere, le quali contengono alcune belle vedute specialmente nell' estetica applicata. Köppen si giovò delle idee di Jacobi nella sua esposizione dell'essenza della filosofia. Eclettici poi sono i lavori di Zchocke, Dreves, Dalberg, Schreiber, Pölitz, ecc. Più consentaneo ai principii di Schelling e di Herder fu l'acuto ingegno di Fed. Richter, noto in generale col nome di Giampaolo. La sua propedeutica estetica, propriamente propedeutica della poesia, contiene senza unità sistematica molte cose eccellenti. Gli argomenti specialmente dello spirito, dell' umore, del sublime, della caratteristica, ecc., vi sono trattati in modo profondo e sottile. Nè vogliònsi passare sotto silenzio i lavori di Solger, Seidel, Trahnsdorff, Grohmann, Quandt, Weisze, Körner, Bihler, Weichselbaumer, Morgenstern, Ruge, Fischer, Calker, Weise, Schreiber, Weber, Lemmatsch, Trautvette r, Reinbeck, Hillebrand, Umbreitt, Jeitteles, Dursch, Guttermann, e specialmente

Hegel, che col suo sistema del più spinto idealismo tenne l'arte come l'idea nella sua essenza immediata, ed il bello come unità della natura e dello spirito.

Tutta l'infinita schiera degli estetici alemanni segue le dottrine di quattro rappresentanti del sapere filosofico, correndo le sorti della filosofia di queste scuole. I più moderni si possono ordinare in quattro classi principali, cioè, in quelli che poggiano sull'autorità degli antichi, in empirici, in razionalisti e per ultimo negli scrittori che applicarono l'animo a speculazioni ingegnose, come Winkelmann, Moritz, Herder, Schiller, i fratelli Schlegel, Giampaolo ed altri più. La teoria di Hogart, che faceva consistere la bellezza nelle linee ondeggianti, trovò una protesta di fatto nel bel profilo del volto greco, il quale dal vertice della fronte all'estremità del naso segna quasi una linea retta.

Il continuo avvicendarsi de' trattati estetici in questa nazione è indizio ch'essi non soddisfecero ancora ai bisogni della scienza. Alcuni in fatti sono espressi in modo assai involuto ed oscuro, altri in genere unilaterali e non soddisfacenti, non somministrando una teoria scientifico-filosofica intorno al bello dell'arte, dedotta dalla stessa indole della facoltà del gusto in relazione all'oggetto, che è anch'esso un elemento integrale del bello. Per lo che in tanta discrepanza di opinioni, in tanta collisione di sistemi s'inferì, che l'estetica non sia, nè possa essere scienza filosofica, ma una disciplina meramente storica; perchè i tentativi di farla una scienza fallirono, perchè suppone sempre l'esistenza dei prodotti dell'arte, perchè nella sua essenza dipende dalle stesse condizioni dell'arte produttrice, cioè, dall'intuizione del mondo in un'epoca determinata e dalla nazionalità di un popolo. Quindi l'universale fondamento metafisico dell'idea del bello sarebbe insufficiente ed ingannevole, poichè essa idea racchiude in sè anche un elemento storico.

Resta ora a discorrere più ampiamente delle condizioni storiche di questi studii fra noi. In Italia la cultura estetica era in universale diffusa sullo scorcio del

secolo XV; e questa terra delle arti avea già splendidi modelli di poesia, di musica, di architettura, di plastica e di pittura; ma la critica e la teoria dell'arte rimasero fin quasi a' dì nostri al di sotto della pratica, esercitando sovr'essa pochissima efficacia. Non conviene però sconoscere la bontà e giustezza dovuta al buon senso italiano dei precetti artistici, che troviamo qua e colà negli scritti di Leonardo da Vinci, in una lettera al Castiglione del principe della pittura italiana, nonchè in quelli del Buonarotti e di Torquato Tasso, specialmente ne' suoi discorsi del poema eroico e nelle lettere poetiche. È notabile, per esempio, la definizione che A. Firenzuola porge del bello nella sua preziosa operetta, che ha per titolo *Celso o della bellezza delle donne*: « Non definendo propriamente, ma piuttosto dichiarando, diciamo, che la bellezza non è altro, che un'ordinata concordia, e quasi un'armonia occultamente risultante dalla composizione, unione e connessione di più membri diversi e diversamente da sè e in sè, e secondo la loro propria qualità e bisogno bene proporzionati, e in un certo modo belli, i quali, prima che alla formazione di un corpo s'uniscano, sono tra loro differenti e discrepanti. Dico concordia e quasi armonia come per similitudine; perocchè come la concordia, fatta dall'arte della musica, dell'acuto e del grave e degli altri diversi tuoni, genera la bellezza dell'armonia vocale; così un membro grosso, un sottile, un bianco, un nero, un retto, un circonflesso, un piccolo, un grande, composti e uniti insieme dalla natura, con una incomprensibile proporzione fanno quella grata unione, quel decoro, quella temperanza, che noi chiamiamo *bellezza*. Dico occultamente, perciocchè noi non sappiamo render ragione, perchè quel mento bianco, quelle labbra rosse, quegli occhi neri, quel fianco grosso, quel più piccolo *eccitino* o risultino in questa bellezza ». È notabile altresì sulla teoria del bello ideale il passo di Raffaello, che troviamo nella lettera suaccennata, in cui asserisce, che dovendo dipingere una bella giovanetta, e niuna vera trovandone

nella natura che gli paresse assai degna d'imitazione, *formavasi egli nell'anima un' idea più bella d'ogni vera, e quella poi studiava di esprimere e d'imitare.* Cotesti antichi italiani posero con mente divinatrice per base alle future estetiche il principio che è conforme alle dottrine dei filosofi odierni più in grido, cioè, che il tipo del bello ideale esiste nella mente dell' artista avanti pure ch' egli abbia trovato i materiali per dargli corpo, e tradurlo, nella sensibile rappresentazione. La stessa teorica di Hogart più sopra accennata, che menò tanto grido in Germania, non è forse conformata sul precetto di Michelangelo a Marco da Siena, « ch'egli dovesse far sempre una figura piramidale serpeggiante moltiplicata per 1, 2, 3 ? ».

I più recenti trattatisti di estetica fra noi sono il Talla, il Pasquali, il Zuccala, il Venanzio, il Bonacci, il Gioberti, il Tommaseo, il Vaccolini, il Selvatico, e incidentemente nelle opere loro filosofiche il Bianchetti, il Rosmini, il Poli, ecc., per tacere dei lavori ad essi anteriori sulla teoria del bello e dell' arte del Muratori, Rossi, Milizia, Bettinelli, Algarotti, Malaspina, Beccaria, Pagano, Parini, Martignoni, Majer, Cicognara ed altri più. Il Parini fra gli scrittori, che trattarono di arti in Italia nel secolo passato e al principio del nostro, è quegli che più addentro penetrò nelle nozioni filosofiche di questa disciplina. Il supremo principio delle belle arti è per lui l' interesse, col quale vocabolo comprende le idee dell' utile e del dilettevole. Questo principio è altresì lo scopo dell' arte. Il fine, dice egli, delle belle arti si è quello d' interessare, di commuovere dilettando, sia che s' intenda di procurare direttamente l' utile per via del diletto, sia che s' intenda di rendere più importante il diletto stesso, procaciando anche l' utile.

I fatti, che costituiscono la genesi di questo principio, sono: *a*) l' uomo è sempre dalla natura spinto a procacciarsi ciò che gli è necessario ed utile; *b*) è da essa natura invitato a cercare anche ciò che conosce essere solamente dilettevole; *c*) ed a porre eziandio

ogni sollecitudine per congiungere il dilettevole all' utile e l' utile al dilettevole. Da esso principio ne discendono altri; come la *varietà successiva* o *contemporanea*, la quale è l' unione di molti oggetti diversi fra loro, atti ad eccitare nell' anima nostra (o per la loro natura, o per l' opportunità dell' uso) una quantità di sentimenti gradevoli, egualmente fra loro diversi. Esso principio è determinato dai fatti seguenti: *a*) L' uomo ama naturalmente di condurre le cose alla maggior perfezione possibile relativamente al piacere ed alla utilità propria, e di evitare, che una cosa per sè utile e dilettevole gli riesca in seguito noiosa o di pena *b*) Si conosce per esperienza, che quanto più è lunga e continuata l' azione d' un medesimo oggetto dilettevole sopra di noi, tanto più, dopo certi gradi, va scemando il sentimento del piacere. *c*) È dunque necessario di raccogliere in una successiva o contemporanea opera artistica la maggior quantità possibile d' oggetti diversi, affine di accrescere la durata e la forza dell' interesse e impedirne la stanchezza, la noia, la pena. L' *unità*, che consiste nell'unificazione di molti oggetti semplici in un solo composto, onde ne risulta rispetto all' arte un tutto distinto e caratteristico. Essa deriva dal retto uso del principio di *varietà*, poichè una fortuita, indigesta e slegata varietà di oggetti e di sentimenti non può servire a rendere più forte e più intenso il piacere.

La teoria di questi tre principii costituisce il primo aspetto, sotto cui il Parini considera le belle arti. Il secondo riguarda l' *espressione* e l' *imitazione*, passando quindi a trattare de' principii generali, che servono di guida all' applicazione dei primi tre principii, ossia dei principii generali che dirigono l' espressione e l' imitazione, i quali sono:

1.° La *proporzione*, che è una certa conformità delle varie parti col tutto.

2.° L' *ordine*, che è il collocamento degli oggetti o delle parti componenti il tutto artistico, in modo che producano il miglior effetto possibile sì rispetto alla

bellezza del tutto, come alla loro *bellezza particolare*; non altra differenza essendovi fra proporzione ed ordine, che quella crea l' unità degli oggetti, questo la rende sensibile.

3.° La *chiarezza*, la quale consiste nel ben distinguere gli oggetti presentati dall' arte secondo la proprietà di ciascuno e coi termini convenienti per modo, che essi oggetti vengano compresi e sentiti al primo presentarsi.

4 ° La *facilità*, che è la prontezza dell' artista nel concepire l' idea, nell' usare de' mezzi, e nel vincere gli ostacoli tendendo al suo fine.

5.° La *convenevolezza*, onde l' artista nel cercare la maggior perfezione non tanto considera l' uomo in genere, come nelle circostanze in cui si trova: essa è il così detto *decorum* dei Latini.

Non facciamo parola del Lichtenthal, *Estetica sulla dottrina del bello e delle arti belle* (Milano, 1832, in 8.°), non essendo che una traduzione e riduzione della prima edizione dell' Estetica di Francesco Ficker (vedi intorno al lavoro del Lichtenthal l' articolo inserito nella *Biblioteca Italiana* dello stesso anno). Il lavoro estetico moderno, che fu accolto con maggior favore in Italia, perchè trattato con calore di stile e di affetto, fu la *Callofilia* di G Venanzio (Padova, 1830, in 8.°). Quest' opera è divisa in tre parti, che discorrono del bello *naturale*, *morale* e *artificiale*. Il fine di essa non è di scoprire l'intima natura e le forme essenziali del bello; ma solo in che sia riposto il senso del bello, le leggi e gli effetti. Il suo principio ha fondamento nella brama di esercitare le nostre facoltà *convenientemente*. Quindi il bello naturale risiede nell' attitudine, che hanno gli oggetti componenti l' universa natura, di porre in *conveniente* esercizio le facoltà sensitive dell' uomo. L' esercizio di esse facoltà è *tenue*, *moderato* o *violento*, a cui corrispondono i tre stati di tenuità, medietà ed eccesso, o, in altri termini, di noia, piacere e dolore. Da queste tre fonti traggono origine tutti i vizii, i difetti e le virtù. Quindi il bello

morale è riposto nei sentimenti e nelle azioni umane procedenti dalle impressioni della bellezza, e costituenti il moderato esercizio delle facoltà sensitive. Il bello *artificiale* finalmente risulta dal concetto, dalla composizione e dall'esecuzione. Nel primo devono trovarsi i due elementi essenziali del bello, *immagine ed affetto;* nel secondo *varietà* ed *unità* convenientemente combinate; nel terzo le *forme sensibili*, onde esso si rappresenta agli occhi ed agli orecchi. Per lo che nel concetto havvi il bello ideale, o un'immagine concepita nella mente, che abbia tutti i caratteri e gli effetti della bellezza, ma cui nulla di reale s'agguagli nella natura, nella composizione la continua imitazione della natura; nell'esecuzione le varie maniere d'imitare (lettere ed arti). La formazione del concetto dipende dal genio, l'ordinamento dal gusto, l'esattezza della composizione dall'abilità.

La più recente trattazione di estetica generale è quella di Vincenzo Gioberti, inserita nell'Enciclopedia italiana del Tasso all'articolo *Bello*, poscia ampliata e tradotta in francese ed ora ristampata a Firenze con giunte e miglioramenti dell'autore.

Egli nella sua analisi procede per via di esclusione, dimostrando prima, che il bello non è soggettivo, perchè, se fosse tale, si ridurrebbe all'utile od al piacevole. Accena la differenza fra il bello, che è indipendente dall'utile, ed il piacevole, che è sempre in relazione a noi. Il piacere inoltre è sentito, il bello principalmente inteso; la materia del bello si apprende per la vista e l'udito, quella dell'utile soggiace al tatto; dunque il bello è oggettivo; ma non d'una obbiettività materiale ed esteriore, benchè sia tale la rappresentazione di esso; nè una proprietà corporea, quantunque apparisca nel corpo. Passa quindi a stabilire le differenze essenziali tra la forma materiale ed il bello; la prima consta di parti simultanee o successive, il secondo è uno, semplice, indiviso, pari sempre a se stesso. Dunque il bello *è un non so che d'immateriale e di obbiettivo, che si affaccia allo spirito dell'uomo e a*

sè lo rapisce. I caratteri di questa forma od entità spirituale constitutiva della bellezza sono la modalità e la necessità; cioè, la bellezza è un modo e non una sostanza, è necessaria e non contingente. Stabilite poscia le differenze tra il *bello*, il *vero*, il *buono*, passa a considerare, se il bello sia un' idea generica o un' idea specifica. Santo Agostino e Leibnitz lo definiscono una varietà ridotta all' unità, che corrisponde alla definizione di Pitagora: la bellezza è un' armonia. Il Gioberti osserva che la quantità è un elemento del bello, che quindi l' unificazione del moltiplice è condizione necessaria della bellezza; ma non è il solo principio, nè la fonte di quella suprema eccellenza o idealità, che è la cima del bello nelle opere artistiche. Neppure le idee specifiche bastano a costituire il bello; imperocchè le idee specifiche o i tipi intelligibili, come ei le denomina, sono vere e non belle, e per esser tali abbisognano dell' elemento fantastico che ad esse aggiunga personalità e vita. Se il bello consistesse nei soli tipi intellettuali, non vi sarebbe più divario fra poeta e scienziato, artista e filosofo. Onde il bello è l' unione individua d' un tipo intellettuale con un elemento fantastico fatto per opera della fantasia. Il tipo intellettivo ed il fantastico non si trova, nè si ottiene col mezzo dell' esperienza, cioè con la considerazione e il confronto degli oggetti reali (empirismo estetico). Imperocchè il confronto non rivela che le relazioni fra gli oggetti; ma il tipo non è una relazione: è assoluto e non relativo; non è un semplice aggregato, ma un accordo armonico ed indivisibile. Il giudizio dunque che formiamo sulla bellezza dei corpi è propriamente l' effetto d' un paragone, ma non di un confronto solo fra i vari individui, sibbene fra ciascuno di essi e un tipo spirituale, che non può essere cavato dalle cose esterne. Dal che conseguita che la facoltà sensitiva non genera le idee razionali, non le produce come causa materiale ed efficiente, ma come semplice occasione; quindi l' osservazione esteriore, o lo studio della natura coopera allo sviluppo del tipo e ravvalora l' in-

gegno dell'artista, il quale da più copie, che si ponno accostare al perfetto esemplare, può aver maggiori occasioni a renderlo più perspicuo e preciso. In secondo luogo l'osservazione esterna unita all' esperimento giova anche ad abilitare l'artista a ben maneggiare la materia, in cui s'incarna l'idea. Ecco come le arti, tuttochè non sieno un' imitazione della natura, hanno bisogno dello studio di essa natura. Se il bello non viene dai sensi, nè dall' esperienza, donde trae la sua origine? Secondo la dottrina di Malebranche, che l' uomo possiede le idee specifiche delle cose in quanto le vede in Dio, egli premise la formula generale: *l' ente crea l' esistente*, ponendo la ontologia a base della psicologia, e non viceversa. La mente adunque percepisce l'intuito immediato dell' assoluto; sistema che differisce da quello di Cousin e di Rosmini, poichè il primo ammette fra Dio e l'uomo un certo mediatore privo di sostanzialità obbiettiva, da cui ripete le idee razionali, e il secondo riduce tutte le idee a quella dell' *Ente possibile*. Non essendo base al vero assoluto nè la forma di Kant, nè il sentimento di Destutt de Tracy, conchiude, che le idee razionali o i tipi intelligibili producono il bello trasformandosi in tipi fantastici. Ogni fantasia è una sensibile modificazione interiore, od un sensibile rappresentativo, ma non rappresentativo di alcuna cosa; per esempio, l'immagine di un volto è un sensibile interno che non ha luogo fuori della fantasia dell' artista, prima che questi lo ritragga sul muro o sulla tela. L' elemento sensibile del bello si può ridurre al piacevole, l' intellettivo al vero, mentre la proprietà specifica del bello consiste nel modo con cui si uniscono insieme essi due elementi, formando una rigorosa unità estetica. L' intelligibile deve prevalere sul sensibile, ma non distruggerlo, altrimenti il vero sottentrerebbe al bello. La prevalenza dell' uno o dell' altro si appalesa specialmente nei settentrionali e nei meridionali; dunque è necessario un temperamento, come lo insegnò l'Urbinate ne'suoi capolavori, e Dante nella maggior parte delle sue cantiche.

La teoria del Rosmini sul bello si deduce dai suoi opuscoli filosofici stampati in Milano nel 1837, cioè dal Saggio quarto sull'Idillio e sulla nuova letteratura italiana, in proposito degl' Idillii di Giuseppe Taverna. Egli distingue verità da bellezza; l' una è l' idea esemplare delle cose, l' altra l'ordine della verità in esse. Tutte le cose partecipano in diverso modo dalla verità come della bellezza. Quindi la bellezza è diffusa a piene mani nell' universo; ma l' uomo non percepisce che la bellezza di alcune parti. La capacità di percepirla s' accresce coll' arte. L' idea del bello è a tutti uniforme, altrimenti non si potrebbe ammaestrare l' uomo rozzo nell' arte. La differenza sta nella perizia dell'applicarla. Da qui discende, che altra sia la bellezza delle cose, altra quella che conosciamo; la conosciuta è una parte della reale maggiore o minore secondo che si vale più o meno a conoscerla. Ecco perchè per la comune degli uomini poche sono le cose belle, mentre il savio ammira una bellezza profonda in tutti gli oggetti dell' universo, che sono, al dire di Teodoreto, l' alfabeto delle maraviglie di Dio. Quindi secondo questo filosofo tre leggi governano l' arte, la *verosimiglianza*, la *facilità*, la *bellezza*. La prima è quella proprietà, per cui la poesia è obbligata a sottomettersi alle credenze, in modo da determinare la forma esteriore dell' arte secondo i secoli e le credenze che vi dominano. La storia spiegando il procedimento dell'esecuzione di questa legge nell' arte, serve nello stesso tempo di prova, che la verosimiglianza relativa a questo oggetto, non può esser altro che quella definita. Imperocchè ogni epoca della storia ci dà quelle forme di poesie convenienti alle credenze che vi dominavano. Difatti, l' epoca delle famiglie ci dà l' Idillio, quella delle città la Commedia, mentre le nazioni si sollevano all'Epopea ed alla Tragedia Infine allorchè l' intelligenza concepisce l' unità del genere umano, le forme poetiche del Tasso, di Corneille e di Dante rappresentano la monarchia universale di Dio. Quindi dopo la comparsa del cristianesimo il poeta deve obbliare gli

Dei del tempo per il Dio dell' eternità, ed assumere un carattere conforme ai principii della vera religione. La seconda legge è la *facilità*, la quale consiste in una spontanea ispirazione scevra da ogni artifizio, e deve signoreggiare nell' armonia piena ed intera delle proprie creazioni. E perchè l' ispirazione non abbia nulla di fittizio, deve derivare dalla virtù cristiana, e perciò dall' unità, dalla teologia, dalla sublimità e dalla purità. Quindi tutte le poesie che trattano di amore, che è l' entusiasmo e la fiamma suscitata dal bello naturale od artistico, non sono opere d' arte, se non hanno per oggetto il supremo bello ideale. Terza legge è *l' ordine*, e per ordine intende l' atto che subordina i mezzi al fine, cioè il concepimento della storia provvidenzale dell Universo. Però il poeta deve attribuire tutti gli avvenimenti ad un benefico effetto della Provvidenza. Non può nemmeno per un istante piangere sull'avversa sorte, e dare uno sfogo alla passione coll' attribuire i mali o a' genii malefici, o all' intrecciamento delle cause, o alla perfidia o all' incuria degli uomini.

Anche il Tommaseo nella sua *Bellezza educatrice* ammette che il bello sia ordine e il sublime ordine più ampio; quindi definisce l' uno come l' unione di più veri, l' altro di moltissimi veri compresi dall' anima in un solo concetto. Questo spirito di unità, che è nell' uomo, è quello che più lo rassomiglia a Dio, è quello che gli fa in ogni bello sentire Dio stesso, in cui il passato, il presente e l' avvenire si riflette unito in un punto solo. L' ideale dunque è per lui il tipo del meglio, secondo cui giudichiamo i fatti, senza però trasformarli. La fantasia è la creatrice dell' *ideale*, con cui pone in più viva luce la verità naturale del bello, e trae di necessità le sue creazioni dal fondo dell'umana mente, onde l' esteriore natura non offre indizio che in ombra. Esso è quella forma di bello, a cui molti degli oggetti naturali non corrispondono interamente, forma che il Buonarotti chiama *universale*. Denomina, per es., *bellezza ideale* quella della musica, dell' architettura e della pittura, perchè la prima non copia

ne può copiare i suoni naturali; la seconda non ha modelli da imitare, e neppure la terza quando si sforza di dare a figure umane l' espressione di un affetto. Questa specie di bellezza si chiama anche *morale* o di espressione, ch'è il simbolo della natura invisibile, e il secreto dei cuori che la sentono. Nè per lui è sempre bellezza ideale quella che nella somma pace e regolarità si riposa; ma anche quella, che dal movimento, dall' apparente irregolarità, dal disordine stesso si fa scala a salir più sublime. Havvi però un ideale, come osserva il Winkelmann a proposito di alcuni scultori, che allontana l' arte dalla verità della forma, che la converte in sistema, che si crea una natura sua propria. L' ideale non deve distruggere il reale; l' uno è proprio dell' anima ed è in noi, il secondo della natura e fuori di noi. Tutte le quistioni sul bello ideale, secondo il Tommaseo, furono causate dalla confusione della forma coll' idea. Tutti citano Raffaello come sommo esemplare di bellezza ideale. Mengs dice parlando di lui: « Quando non aveva alcuna espressione forte da dipingere, era un puro imitatore della natura, nè sapeva che cosa fosse bellezza ideale ». La natura è per tutti gli artisti causa occasionale per la forma, ma non per l' idea. I più grandi pittori trassero la forma delle imagini divine da figure umane, ma non già l' idea, non già l' espressione morale. Frine, secondo Ateneo, fu il modello, propriamente parlando, la causa occasionale della Venere Gnidia di Prassitele e dell' Anadiomene di Apelle, quando ella nelle solenni adunanze degli Eleusini, sciolte le trecce, scendeva ignuda a bagnarsi nel mare. Medesimamente le vergini Crotoniati dell'Elena di Zeusi, Giovanna d' Aragona e la Fornarina delle Madonne di Raffaello, la moglie delle Maddalene del vezzosissimo Albano, le amanti di quelle di Tiziano. Ma chi non trova l' idealità in tutte le opere di questi artisti? Confuta l'opinione del Mengs, che l' ideale della pittura consista nella scelta delle cose belle della natura depurata da ogni imperfezione, stabilisce le differenze tra il bello ideale è l' ideale del

bello, chè è il sommo bello in ogni genere proprio di Dio, onde il bello ideale non è che una copia, la quale ha tanto maggior merito, quanto più si ravvicina all'ideale del bello. Notabile in questo proposito è la critica fatta ad alcune opere di Raffaello della prima maniera, in cui rinviensi difetto di spiritualità. « La sua mente divina, dic' egli, giaceva allora ravvolta in quei ceppi della carne, che alle anime più gentili paiono attorcersi talvolta più stretti; e per quanto la natural forza lo rilevasse, non potevano i suoi concetti, o l'idea della bellezza, non tenere troppo del materiale. Non aveva bisogno eglino di depurar la natura, ma di depurare lo specchio che gli oggetti nella natura rifletteva: *depurare se stesso.* Non trattavasi già di formare un bel corpo, cogliendo da vari corpi le parti più belle, empirismo incapace a creare il bello; sibbene trattavasi di dare ai corpi uno spirito: di far nascere nella mente un'idea, di ridurre non già il *vario* nell' *uno*, ma fare percettibile a' sensi l' uno nel vario ».

Nè meno felici ed importanti sono le applicazioni all'ideale drammatico ed epico, che fu falsato da alcuni poeti, i quali si sforzarono di ridurre gli eroi e i loro affetti a pura norma ideale, facendo per così dire un divorzio dalla natura reale. Dal che venne: 1.°) che la grandezza ideale falsificò la storia stessa, abusando dei nomi celebri per sostituirvi le proprie correzioni, e dando all' azione un carattere indeterminato ed ambiguo; 2.°) che i lineamenti generici ed astratti si poterono applicare ad uomini di tutt' altro tempo e costumi; 3.°) che volendo il carattere dell' eroe perfetto ad ogni costo, il poeta rese belle le stesse imperfezioni e le nobilitò. Tali, per esempio, sono gli amori nei Racine, gli orgogli nel Corneille, e le smanie infinite di libertà nell'Alfieri. Quindi l'ideale, oltre al nuocere alla verità, nuoce, e più profondamente, alla moralità dei caratteri. Le quali conseguenze funeste all' arte ed all'effetto, che ella dovrebbe produrre negli uomini, derivarono dal principio esclusivo o male inteso dell' idealismo; conseguenze che però non valgono a distrug-

gere il fatto dell' ideale nelle arti belle, finchè l' arte avrà bisogno di ritrarre lo spirituale più che il sensibile, di dipingere oggetti non pure nella forma loro, ma nell' affetto che presentano ed ispirano, e non solo nella natura fisica o morale esistenti, ma tali ch' essa non mai vide, sebbene abbiano qualità già vedute; finchè avrà bisogno per attuarsi di avere una concezione intera o intuitiva del tutto, il quale non può essere il prodotto di una collezione di parti, ma del pensiero dell'artista; pensiere che unisca, per così dire, il molteplice conforme al tipo intelligibile e fantastico creato dalla mente, e animato dal soffio potente dell'affetto.

Dalla prefazione della *Bellezza educatrice* si conosce quale alto concetto abbia il Tommaseo dell'estetica, conforme a quello di Platone e di Dante, il primo dei quali definiva il bello per lo *splendore del buono*, e il secondo riconosceva *l'arte a Dio quasi nepote.* Per lui il bello positivo è Dio; il brutto è negazione, imagine del caos tra la vita ed il nulla. Siccome di Dio possiamo piuttosto dire quello che non è, che quello ch' egli è; così la bellezza non è cosa che si possa descrivere a parole: perchè la parola menando la mente d' idea in idea toglie quella unità di sentimento nelle quale è l'essenza del bello. Il bello è sintetico, come il genio che lo percepisce; il vero è analitico, come l'intelletto che lo esamina. Il sentimento del bello è prova dell'esistenza di Dio, perchè sempre congiunto col desiderio di cosa maggiore dalle cognite. Quindi secondo lui le quistioni estetiche vogliono essere elevate a quistioni morali, al criterio di posporre sempre quel bello che non insegna virtù. Finalmente pone la missione dell' arte nello spiritualizzare più che mai la natura corporea, o in altri termini nel *predominio dello spirito sulla materia*, conforme all' aurea sentenza del cardinale Gerdil, che il bello non è propriamente nella materia, perchè in essa è varietà, ma non unità; sentenza che è l'eco di quella di santo Agostino: *Non tamen in corpore plus placet forma quae movetur, quam ipsa quae movet.* Elevate come i principii sono pure le con-

clusioni di questo autore. « Le idee del bello e del sublime sono scala a Dio. Quanto più si sale questa mistica scala, tanto più ci avviciniamo alla regione del sublime, da cui possiamo misurare meglio gli oggetti che prima ci parevano grandi. Il bello è la Venere terrestre, il sublime la celeste. Di questi due elementi si compone la letteratura, che è la voce della grand'anima sociale. La forte unità del sublime atteggia gli stili a certa pace potente, che è indizio di forza e d'amore. Alla grazia cascante ed imbelle della corruzione succeda per tanto la grazia eterna, che viene dall'armonia della verità coll'affetto e d'entrambi colla parola. Niente sia vile fuorchè il male e l'errore; le passioni non sieno adulate, non s'arrossisca dei nomi più santi, tutto si sacrifichi al vero e all'amore dell'umanità, che ha bisogno di essere *sospinta* ed *elevata* ».

Notabili altresì per la storia dell'estetica italiana sono gli studii filosofici di Giuseppe Bianchetti (*Opere di G. Bianchetti*, Treviso, Tipografia Paluello, vol. 6., disp. 4), coi quali egli intese d'introdurre in Italia le dottrine platoniche, come le più acconce ad elevare il pensiero e a nobilitare il sentimento contro l'invasione del sensismo filosofico. Platone, che professò l'emanatismo orientale temperato da dottrine doriche e pelasgiche, tolse il suo sistema delle idee da Parmenide Eleatico, intendendo per esse gli *archetipi* o *gli esemplari di tutte le cose*. Le idee, secondo lui, non si possono acquistare nè per via de' sensi, i quali non dànno che sensazioni e percezioni riferibili al particolare, nè per via dell'intelletto, il quale non dà che concetti e nozioni riferibili ai rapporti esistenti tra le cose concrete ed individue. Esse sono per tanto concepimenti della ragione, fondamento di tutti i nostri giudizi, e norma del nostro operare; senza di esse non avremmo sicurezza nei giudizi e nelle azioni, poichè dall'esperienza non deriva che il contingente, il variabile, il relativo. Il germe di questa filosofia è nella scuola italica, e l'Italia ha il merito di averla diffusa ed ampliata dopo il risorgimento della civiltà. S. Tommaso d'A-

quino per istudiarla mutò le sue ricchezze e lo strepito del mondo colla povertà e la solitudine del chiostro, trasportando un alto ordine metafisico d'idee nella teologia, nella morale, nella politica; Pico rinunziò per essa al principato della Mirandola e di Concordia, sostenendo in Roma nell' età di 23 anni 900 proposizioni al cospetto di tutta l' Europa meravigliata. Ficino tradusse e commentò Platone, e aprì l' accademia platonica in Firenze protetta da Cosimo e Lorenzo de'Medici (Simposii Platonici); e Giordano Bruno, il precursore di Cartesio, di cui ognuno conosce la fine miserabile, fu l' ultimo pensatore italiano seguace del platonismo riformato, sulle cui tracce si è posto ora Gioberti. Ammettendo il Bianchetti la dottrina delle idee di Platone, che è dottrina altamente italiana, non soscrive però all' innatismo di esse, non essendovi d' innato nell'uomo che la ragione o la potenza che ha l' anima di percepire il necessario nel contingente, l'universale nel particolare, l' assoluto nel condizionale. Quindi le idee sono concepimenti assoluti, necessarii, universali della ragione, *occasionati* e non *prodotti* dall'esperienza. La ragione distacca, per così dire, nei materiali dell' esperienza sì interna (coscienza) come esterna (sensi) quanto vi ha di assoluto, di necessario, di universale, e concepisce per tal maniera quelle eterne verità, che sono la base dei nostri giudizi e della condotta dell' uomo. Applicando questa dottrina all' idea del bello, conchiude, ch' essa sia un' idea razionale. Infatti gli oggetti che sono belli (fisici, intellettuali, morali) destano in noi un sentimento (piacere, gioia, amore). Il bello però non è bello, perchè desta un sentimento, sebbene suscita un sentimento perchè è bello. Ora un oggetto non è bello, se non perchè lo giudico tale, e il giudizio non può esistere senza alcun che, cui esso giudizio si rapporti, o in altri termini senza l' idea della bellezza. Il giudizio pertanto in quanto è pronunziato da un individuo è individuale, in quanto poi proviene dall'idea che abbiamo della bellezza, è assoluto, necessario, invariabile; mentre il sentimento è di sua natura

contingente, relativo, mutabile. Distingue egli nel fatto complesso del bello due parti, cioè il concepimento delle ragione, l'idea o il giudizio, che costituisce l'elemento *razionale;* e il desiderio, il piacere, l'amore, che forma l'elemento *empirico.* Fermandosi a quest'ultimo, come fa la scuola della sensazione, si potranno istituire di molte e dilicate osservazioni intorno alle arti e ai loro effetti; ma il fatto del bello non potrassi innalzare a scienza, che s'aggira intorno all'assoluto. Se dunque non vogliasi che il fatto del bello altro non sia che un composto di regole variabili, mutabili, disputabili; se vogliasi, come il fatto del buono, fondarlo sovra un principio, cioè elevarlo a grado di scienza, è mestieri di esaminare anche l'elemento razionale ch'entra necessariamente a formarlo. Quindi secondo questo autore il fatto del bello è soggettivo ed oggettivo. I due elementi soggettivi sono: concepimento e sentimento, idea ed amore. Due parti eziandio sono negli oggetti che si presentano come belli: l'elemento generale ed essenziale, il particolare e l'accidentale. Egli illustra con un esempio questa sottile distinzione: ogni faccia d'uomo ha ciò per cui è tale; ecco l'elemento generale ed essenziale; ma ha anche ciò per cui è faccia di tal uomo, lo che costituisce l'elemento individuale od accidentale. Ora siccome il generale, l'assoluto non può essere che un concepimento della ragione, un'idea; così l'idea della bellezza, il tipo del bello, il bello dell'idea (ideale) devesi cercare nella ragione e non nel sentimento. Questa idea non è innata, e neppure si forma colla comparazione di vari oggetti: dottrina falsa ed incompleta, essendo necessario un regolo per comparare; sibbene alla presenza di un oggetto bello che commova il sentimento, la ragione per sua forza ingenita distacca ciò che havvi in esso di generale, d'immutabile, di assoluto, lo separa dall'accidentale, dall'individuale, dal relativo, e crea con ciò il genere, il tipo, l'idea. Quando Mengs disse, che il perfetto è quel che si vede *pien di ragione*, parlò da filosofo. Così pensava Raffaello in proposito della sua Galatea, così Gui-

do Reni, parlando col maggiordomo di papa Urbano VIII relativamente al suo Arcangelo, e così mostrò coll'opera, quand'egli interrogato donde traesse quel bello ideale di cui riempiva lo sue pitture, fece volgere gli occhi al cielo ad un suo bruttissimo fante, e nel farne il ritratto, ritrasse un angelo. Come nell'immensa varietà delle forme imperfette e mutabili vi ha in natura l'assoluto geometrico, così vi è pure l' assoluto bello. Ma l'uno e l'altro non può riferirsi che a ciò che vi è di assoluto nell' uomo; non può essere svelato che alla facoltà potente di concepire l'assoluto, cioè alla ragione. Dunque l'idea della bellezza, che corrisponde all'assoluto della natura, è un concepimento dell' assoluto dell'uomo, cioè della cagione, come la verità e la giustizia. Dei tre ordini di fatti, che sono nella coscienza umana, cioè dei razionali, volontarii e sensibili, l'idea del bello appartiene ai razionali, l' esistenza dei quali fu ammessa da tutti i filosofi, anche da quelli della sensazione senza volerlo (*categorie* di Aristotele, *anticipazioni* di Bacone, *verità intuitive* di Locke). Essi fatti si trovano nella coscienza di tutti, dal villano al filosofo, colla differenza che nel primo sono confusi ed indistinti coi volontarii e sensibili, nel secondo sono studiati e divisi col mezzo della riflessione. Studiare dunque l'idea del bello come fatto razionale vuol essere lo scopo dell'estetica pura. — Nella critica dell' opera del Venanzio il Bianchetti svolse più ampiamente il suo concetto del bello. Confutando il principio del Venanzio, che la *bellezza non è una verità ma un sentimento*, dimostrò come la bellezza produce infatti un sentimento, ma ch'essa è effetto e non causa del bello, meno poi che non sia una verità. La differenza tra il bello, il buono ed il vero è riposta dal Venanzio nell' oggetto, mentre essa è nel soggetto, è cioè creata dall'uomo secondo considera in diversa guisa l'oggetto. L' errore del Venanzio sta nell' aver confuso la verità col pensiero umano, la prima assoluta, immortale, l'altro mutabile e perituro. Esiste anzi opposizione tra il bello e il non vero; dunque senza verità non è bellezza

vera, e bellezza non è che una forma o un modo della verità. Il Venanzio pone analogia tra il vero ed il bello morale, il Bianchetti identità. Infatti se i sentimenti, dic'egli, allora sono belli quando sono veri, cioè conformi alle tendenze primitive ispirate dalla natura, non è possibile separare la bellezza di un sentimento dalla sua verità. Il sentimento è causa dell' azione, e ritiene la sua qualità vera o falsa, cioè buona o cattiva. Non ogni vero morale commove a un certo grado, e solo quando è accompagnato dall' affetto e tocca a fondo il cuore, puossi denominare *bello morale*. Profonda è la distinzione che fa tra la causa e l'effetto del bello. Ciò, dic'egli, che apparisce all' uomo come primitivamente vero, buono e bello, suscita in lui un desiderio, un amore, o in altri termini un sentimento. L'effetto di esse è così rapido nel suo nascere, che nel linguaggio comune si confonde con la causa, cioè colle idee della ragione che lo producono. Coll' arma del sentimento l' umanità reagisce contro gli argomenti più speciosi dello scetticismo, si ride dei capricci del sofisma, ed opera nella fede di esso. Siffatta potenza del sentimento è passata dal linguaggio comune nella filosofia, onde alcuni riposero in esso il principio fondamentale di tutte cognizioni. Certo il sentimento è uno dei principali fenomeni nell' uomo, è la fonte de'nostri piaceri e dolori, è la molla più efficace della vita pratica. Sovr'esso il filosofo può appoggiare molti argomenti per la verità, con esso animare e colorire il suo stile; ma non potrà mai, quantunque volte penetri coll' analisi nella sintesi della coscienza, trovare nel sentimento la base di ogni scibile. Converrebbe niente altro che il sentimento generatore delle idee del vero, del giusto, del bello fosse assoluto, lo che è impossibile in un fenomeno. Infatti o le idee conservano l' impronta della loro origine, cioè l'individualità e la variabilità, e allora nel vero, nel giusto, nel bello non avremo che altrettante opinioni individuali e quindi variabili, oppure in onta al loro principio individuale e variabile vuolsi attribuire alla verità, alla giustizia, alla bellezza il ca-

rattere dell'universale e dell'assoluto, e allora si cade nell'assurdo di far derivare l'universale dall'individuale, l'assoluto dal relativo. Nel primo caso le arti dominate dalla filosofia della sensazione chiameranno l'uomo fuori di se medesimo, e lo racchiuderanno tra i confini del sensibile; mentre esso ha bisogno di essere sollevato col ministero del bello nella sfera del soprassensibile. Il bello dei sensi può variare e stancare, ma quello dell'anima è sempre eguale, e superiore a qualunque convenzione. Le arti sotto l'imperio delle leggi della ragione prendono spirito da tuttociò che havvi di più elevato, di più gentile nelle idee e nei sentimenti dell'uomo, e perciò diventano efficaci a sollevare la dignità umana. Inoltre la teorica della sensazione non può spiegare il bello ideale. Le idee infatti non si devono confondere colle sensazioni. Le sensazioni dànno all'uomo le immagini, ma non le idee. Esse quindi gli dànno il bello sensibile, visibile, toccabile; ma non la bellezza in se medesima, che non può cadere sotto ai sensi, che non è un' imagine, ma una idea. Certo l'uomo, percorrendo la natura, trova alcuni oggetti che gli piacciono, quindi li chiama belli. Ma, se vuole rappresentarli, s'accorge di qualche loro imperfezione, per cui aggiunge, toglie, muta qualche cosa. Ecco la bellezza dell'arte superiore alla bellezza della natura, quanto l'uomo è superiore alla natura. Come mai la sensazione può condurre a siffatta superiorità nell'arte? E poi come potrassi spiegare, che dalla sensazione ci provenga l'idea di quella bellezza, che non presenta alcuna imagine, perchè non ha alcun elemento capace di operare sui sensi, come la bellezza delle azioni, de'pensieri, degli affetti? Le arti pertanto in questa dottrina restano senza alcun legame coll'intima natura dell'uomo, appagano tutto al più i sensi della vista e dell'udito che presto o tardi si stancano; ma rimangono povere e fredde anche fra molto calore e ricchezza di apparecchi meccanici, ossia di forme esterne, quali sarebbero le note nella musica, le frasi nella poesia, i colori nella pittura. L'Italia ha nel Bianchetti un forte

pensatore, il quale nelle investigazioni filosofiche corse la via del pensiero puro, senza mescolare il divino e positivo della rivelazione all'umano della ragione. Nella nuova opera che vide pur ora la luce (Delle Scienze, Saggi. Venezia, 1846) troviamo maggiori sviluppi ed appoggi alle dottrine estetiche succennate, e specialmente nel Saggio VIII, che aggirasi sulla *scienza*, *l'arte* e la *poesia*. Riassumiamone i capitali concetti.

Si confondono spesso la scienza con l'arte, l'arte colla poesia. Col nome d'arte è consueto di comprendere i mezzi adoperati per esprimere o figurare sensibilmente le imagini. Essa comincia, progredisce e s'aggira tutta nel reale, è per sua natura pratica e governatrice, tende all'utile e alla vita, e procede per norme e per regole, quali possono trarsi dal contingente. La scienza, prendendo le prime mosse dal reale, cammina nell'ideale, cioè nelle induzioni, nelle deduzioni, nelle leggi e nei principii, che non sono che idee. Essa quindi tende all'assoluto, cioè a determinare le leggi e ad impadronirsi de' principii, i quali non possono essere che nell'assoluto. È per natura speculativa e direttrice, ed ha per unico fine la verità pura, cioè il vero per vero. La poesia è l'attività indeliberata, spontanea del pensiero, che crea le immagini, ed accompagna e dirige il lavoro della loro esterna rappresentazione, qualunque sia la materia, qualunque il modo, di cui si valga a rappresentarle, e qualunque il senso dell'uomo, a cui voglia rappresentarle. L'arte e la scienza sono attività volontarie, l'arte deve rimanere nel finito, la poesia si distende nell'infinito. L'arte, sono parole del Bianchetti, rimanendo tutta nel finito, può dispiegare tanto maggiori forze quanti più mezzi ha in suo possesso di comporre l'interna opera del pensiero e di rappresentarla, togliendone l'esempio e il modo dalla natura. La poesia per contrario, poichè spazia nell'infinito, si mostra anzi più potente, allorchè, a significare le sue imagini, si possa valere di un modo nell'arte meno ricco nei mezzi imitativi medesimi. Dal che

deriva, che l'arte, dandosi per iscopo l'imitazione della natura (d'onde tutte le sue regole, i suoi precetti, i suoi intendimenti), è tanto diversa dalla poesia da non poter essere considerata che come un istrumento della poesia medesima. La quale, allargandosi nell'infinito, si crea de' tipi e delle imagini, per la cui rappresentazione ha ben mestieri di valersi più o meno del finito della natura, ma che sorpassano la natura medesima per modo che non è sul prodotto di queste, che si debba giudicare della bellezza del prodotto della poesia; ma, tutto al contrario, egli è sul prodotto maggiormente perfetto della poesia, che si deve giudicare della bellezza del prodotto della natura. Onde vediamo l' errore di quelli che parlano delle belle arti, che le trattano, ed anco le vorrebbono insegnare come se non fossero che al servigio, dirò così, della natura per imitarla; quando non devono essere invece che al servigio della poesia, e la imitazion della natura adoperarla non per uno scopo, ma per un mezzo ad esprimere o figurare la poesia medesima; e però eglino soffocano la poesia sotto dell' arte, come moltissimi altri soffocano l'arte sotto del mestiere. Dai quali principii l'autore ricava le seguenti conclusioni:

1) Niun lavoro di belle arti vale a riuscir ottimo, se non sia stato innanzi una potente creazione della poesia, e se quindi la poesia stessa non abbia trovato e diretto il modo di rappresentare la sua creazione medesima, e se infine l'arte non abbia saputo degnamente corrispondere coi suoi mezzi e alla creazione e al modo di rappresentarla.

2) L'arte, senza la poesia, può far molto, mettendosi davanti i modelli che le offre la natura, e sopra tutto, studiando ne' lavori degli eccellenti; mentre la poesia senza l' arte non può far nulla, perchè non ha alcun mezzo di uscir fuori e rendersi sensibile.

3) Un lavoro in cui sia molto di poesia, e poco di arte, sarà tanto lontano dalla perfezione, quanto gli manca nell' arte medesima; e viceversa, un lavoro in

cui sia molto d'arte e poco di poesia, sarà distante dalla perfezione secondo la misura del suo difetto nella poesia stessa.

4) Gli elementi della poesia si riassumono in sostanza in quello del *reale* e dell'*ideale;* il primo trovasi più sviluppato e popolare nell'arte pagana, il secondo nell'arte cristiana. È vano però il contendere sulla preferenza da darsi a questo o a quello de'due elementi ; poichè sono egualmente proprii e costitutivi della natura umana , e poichè valgono egualmente l'uno e l'altro a generare quell'atticità spontanea nel pensiero, che è la poesia.

Chiude il Bianchetti il *Saggio ottavo* insistendo sovra un altro riscontro tra la poesia e l'arte in generale, e tanto più in quanto dalla loro confusione ebbero origine le quistioni agitate oggi da molti e con istrepito grande più di parole che di cose Esso riscontro è dedotto dal diverso lor fine. L'arte ha un fine fuor di se medesima, sia che addrizzandosi ad alcuni sensi, come in que' suoi modi che diciamo belle arti, voglia essere piacente , sia che addirizzandosi al giudizio od al comodo, come in quegli altri suoi modi che diciamo arti liberali e meccaniche , voglia essere utile. Il fine per contrario della poesia , la quale è un puro ideale , e quindi non si addrizza nè ad alcuni sensi , nè al giudizio, e molto meno al comodo, è tutto in se stessa, nella sua propria natura, nella sua propria vita ; la poesia per la poesia. Or è questa sua indipendenza, che ne costituisce la purezza e la santità ; alla stessa guisa che la scienza è tanto più pura, quanto più si allontana da ogni intenzione di ottenere alcun vantaggio , quanto più racchiude il suo scopo dentro di sè, quanto più , in breve , è scienza per la scienza. La scienza e la poesia a tal altezza d' intendimento si purificano, rimanendo però sempre diverse per l'intrinseca loro natura e pel modo del loro processo. Imperciocchè materia dell'una sono le leggi e i principii, dell' altra le imagini ; i primi si discoprono , le seconde si creano.

Sotto la bandiera di questi principii si posero in Italia i migliori scrittori moderni, che ricevettero una grande spinta non pure dai nuovi bisogni de'tempi, ma anche dagli esempii luminosi del Manzoni, il corifeo della nostra letteratura contemporanea. Egli in un discorso, che, rimasto a lungo inedito, vide non ha guari la luce in parecchi giornali italiani (Vedi dal n. 25 al 28 del Gondoliere, Venezia, Tip. Naratovich, 1846) formulò sapientemente i bisogni, le tendenze e i progressi della nuova letteratura:

Lasciando di far guerra ai nomi e ritenendo le cose, la letteratura romantica, che più propriamente ora si denomina cristiana, perchè tratta dall'essenza e non da un'accidentalità, la letteratura romantica, dic'egli, ha caratteri proprii, che la divisano dalla letteratura classica o pagana.

Nel nuovo sistema vuolsi distinguere due parti, una *negativa* che dimora nel distruggere, l'altra *positiva* che sta nell'edificare sopra principii stabili e razionali una letteratura attemperata ai bisogni delle adulte intelligenze, e conforme alle nuove condizioni religiose e sociali. La parte negativa intende principalmente a rimuovere dalla letteratura 1) *la mitologia*, 2) *la servile imitazione de'classici*, 3) *le regole fondate su fatti speciali*, *e sull'autorità arbitraria dei retori*. In quanto alla prima sappiamo che la religione è la radice del nostro essere, il primo nostro bisogno, la norma indeclinabile al progressivo movimento morale dei popoli. Sappiamo che il culto in Grecia favoreggiò le arti ed ornò gli altari, gl'idoli dei quali diventarono i modelli della bellezza ideale. Col cristianesimo l'attività delle forze umane prese una nuova direzione; la contemplazione dell'infinito tenne luogo del finito: onde la mitologia non potè più continuare a fruire della sua vita plastica, e dovette rifugiarsi in seno a quelle colonie poetiche, che assordarono di ciance canore il secolo decimottavo ed il principio del nostro. Lo scopo delle lettere si è di condurre al vero e al buono col ministero del bello. Quindi la nuova letteratura facen-

dolo sua divisa, proclamò: *essere assurdo parlare del falso riconosciuto, come si parla del vero; cosa fredda l' introdurre in essa ciò che non entra nelle idee, e non richiama alcuna memoria, nessun sentimento della vita reale; cosa per ultimo ridicola tenere per dogma una natura convenzionale e contraffatta.*

Col bando perpetuo della mitologia si spogliò per avventura la poesia delle sue più splendide imagini? Qual bisogno mai ha d' imagini convenzionali il poeta, che sente in tutta la sua forza la bellezza morale ed artistica del nostro principio religioso, di quella religione che rinverdì d' una nuova vita questo inaridito deserto, della vita inesauribile dell' amore? Nè vale il dire che la mitologia presenta un complesso di profonde allegorie rivelatrici della sapienza dei popoli antichi: poichè, se essa ha un valore storico e filosofico, manca di un valor popolare, avendo pel popolo perduta ogni significanza. E nemmeno il consenso di molti secoli in suo favore prova tanto o quanto; poichè viene presto o tardi il tempo, in cui l' errore deve cedere il seggio alla verità, le convenzioni arbitrarie ai principii della ragione. Un altro motivo, onde la mitologia non può trovare più accoglienza come mezzo di rappresentazione nelle attuali condizioni della società cristiana, si è, perchè l' uso della favola è una vera idolatria. I fatti della mitologia non formano solo la parte storica, ma la morale altresì e la dogmatica, la quale era poggiata sull' amore e sul desiderio delle cose terrene, del piacere e delle passioni portate fino all' adorazione, in breve su ciò che non è il fine supremo dell' uomo. Come potrebbe cercarsi il vero bello in vecchie apparenze, in formole convenute, che la ragione non intende e smentisce, mentre essa non può riposare che nell' ultimo vero? L' arte dev' essere l' espressione dello stato religioso, politico e civile in che trovasi un popolo; onde tradirebbe la missione delle lettere chi rinegasse le condizioni in cui i tempi storici lo han collocato. Rinegherebbe pertanto l' indole de' suoi tempi chi in cambio del principio di spiritualità, che re-

gna in tutto il cristianesimo, si giovasse ad esprimere il bello del solo principio plastico o di oggettività, che informa le arti antiche, dello spazio e del tempo. L'artista pagano s' attemperava a' suoi tempi, facendosi centro di tutto, tutto riportando a se stesso finito, e non avendo di Dio, del creato, e sul creato che idee panteistiche e finite, riponendo tutta l'arte nell'espressione di esso finito, o, in altri termini, facendo l' *imitazione* origine dell'arte, la *realtà* l'effetto, il *piacere* lo scopo di lei. Ma l' artista cristiano ha l'*ispirazione*, il *bello* e la *moralità* come origine, mezzo e fine dell' arte sua: la legge suprema della morale non è per lui l' utile, ma il dovere, e questo dovere tradotto nel fatto è la carità, che è l' anima del progresso morale. Al sorgere della nuova civiltà con Dante, sintesi della letteratura cristiana, lo studio dell' antica letteratura prese nuova vita, la quale s' accrebbe, allorchè la lingua greca coltivossi in Italia, affratellandosi allo studio della latina. Ma le lettere italiane perdetterò una parte dell' originalità, a cui erano dirette dall' opera sapiente de' suoi primi coltivatori. Gli eruditi in fatti, che si erano impossessati dei sacri tesori, proclamarono con danno del progresso della nuova letteratura il principio dell' autorità assoluta, come nell' evo mezzano si era fatto di Aristotele nella scienza; onde ne venne l' *imitazione servile*, la quale, anzichè aiutare, tarpò le ali del genio, vero sacerdote ed interprete del suo secolo. Non si avvertì da essi alla differenza dei tempi, ed estesero la influenza di questo principio anche alle arti dello spazio. Le opere moderne, frutto del genio spontaneo, furono dagli eruditi apprezzate in quanto solo furono più o meno felici imitazioni del modello lasciato dagli antichi. Il genio però in mezzo a tali regole improntava per tutto le sue orme, e aveasi il plauso del popolo, se gli mancava l'approvazione degli eruditi. Il romanticismo pertanto, apprezzando al giusto lo studio dei classici, in cui l' ingegno può trovare una norma, un esercizio, un addestramento dal lato della forma, dichiarò la guerra forse con troppa

forza al principio di reazione contro ogni sistema servile d'imitazione, che dimora nell'affaticare l'ingegno a riprodurre il concetto generale, il punto di veduta dei classici antichi, sì splendido pei loro tempi, nel ritenere in ciascun genere di creazione il modello che ci hanno lasciato, nel fare di esso, per così dire, uno stampo in cui deve gettarsi il pensiero di tutti i tempi, tenendolo per tipo universale ed assoluto di perfezione. La parte poi morale dei classici essere essenzialmente falsa; false idee di vizio e di virtù, idee false, incerte, esagerate, contraddittorie, difettive sui beni e sui mali, sulla vita e sulla morte, sui doveri, sulla speranza, sulla gloria, sulla sapienza, e via discorrendo. Quindi da questo lato non potersene proporre l'imitazione, tuttochè essi avessero in molte cose raggiunto un bello, che piacque universalmente e sempre.

Veniamo ora alle regole, che furono il frutto della convenzione, dell'arbitrio e dell'autorità non riconosciuta dei retori. Ogni regola per essere riconosciuta deve avere la sua ragione nella natura della mente umana. Molti mezzi posti in opera dai classici furono suggeriti ad essi dall'indole stessa del soggetto, ed a quello appropriati; locchè è uno dei caratteri che rende originale uno scrittore, ma non una ragione per farne una legge. Dunque vuolsi discernere ben bene nei classici ciò che è di ragione perpetua, da quello che è opportunità speciale de'luoghi e de'tempi, e da ciò che è vizioso. I retori, che crearono le regole o bene o male dopo i fatti, impadronendosi di questo campo, non si condussero sempre da filosofi, deducendo il più delle volte le norme non dalla natura delle cose, ma dal loro capriccio, onde furono per lo più d'inciampo agli scrittori di genio, e porsero un'arma in mano ai pedanti. I sommi scrittori, veggendo nel soggetto da trattare una forma sua propria, che non avrebbe potuto entrar nello stampo delle regole, gettaron via lo stampo, e svolsero la forma naturale e propria del soggetto. Ognuno può fare il meglio possi-

bile: è questa la miglior regola, perchè poggiata sulla ragione universale.

La parte negativa è tuttavia la parte più notabile del nuovo sistema. È più facile distruggere che edificare; quindi il positivo di esso non è così preciso, così diretto, nè così esteso. Tale sistema si propose di escludere tutte le norme che non sono *perpetue*, *generali* e *ragionevoli*. Havvi però un ordine di cose, in cui esiste un'essenziale ed immutabile concordia, vogliam dire la religione, la cui scienza l'uomo non può ricevere che per rivelazione e testimonianza. Quindi il nuovo, sistema letterario non solo in alcune parti, ma nel suo complesso, ha una tendenza altamente religiosa. Esso emancipò la letteratura dalle tradizioni mitologiche, e la tolse da una morale voluttuosa, superba, feroce, circoscritta al tempo, antisociale dov'è patriottica, ed egoistica quando cessa d'essere ostile. Ponendo a fine non il diletto, ma il vero ed il buono col ministero del bello, trascelse argomenti non per una classe sola di lettori, che hanno affezioni nate da abitudini scolastiche; ma per il popolo, cercando la rappresentazione del vero storico e morale, in cui risiede un diletto perpetuo ed essenziale. Ogni sistema ebbe i suoi contrarii, nè è ragionevole richiedere un accordo perfetto in tutte le idee fra quegli stessi che lo professano; poichè anche il classicismo presenta incertezze e diversità ne' principii, ed è difficile ridurlo ad una formola generale, non essendo in ultimo che un aggregato fortuito di fatti convertiti in principii. Si cessi dunque dal far guerra alla nuova dottrina, perchè si presenta con un nome d'incerto significato, si condanni all'ostracismo il vocabolo e si conservi l'idea, la quale anche senza nome vive e cresce con bastevole tranquillità. E quand'anche l'idea stessa dovesse guadagnare nel rinnovamento del contrasto, la vittoria non sarebbe al certo desiderabile, non valendo il trionfo di qualunque teoria letteraria a compensare un rancore fra due uomini, e una riga d'ingiurie.

Anche lo Zajotti, già noto all'Italia per la sua profonda critica del romanzo storico in generale e de' Promessi Sposi in particolare, modificò i suoi principii estetici nell'opera postuma della *Letteratura giovanile*, ove parla con altezza di vedute dell'arte e del suo fine. Per formarsene un giusto concetto egli procede per via di esclusione, e confuta da prima le dissenzienti opinioni intorno alla medesima. Innanzi tutto fu detto, che l'*arte è fine a se stessa*. Erronea dottrina, dal cui torbido fonte scaturirono le più funeste conseguenze L'arte per l'arte condusse a violare deliberatamente la verità storica e la bellezza morale, snaturò l'essenza delle cose, e pur di ottenere l'effetto, trascinò nel fango Maria Tudor, regina di costumi austerissimi, e sollevò sugli altari la svergognata Lucrezia Borgia. Questo principio ridotto a' dì nostri a sistema dalla scuola francese, proclamò non essere nel giardino dell'arte nessun frutto vietato; quindi ogni soggetto entrare nel suo dominio, godere di tutta libertà nella trattazione, e non aver riguardo alcuno alla moralità, in cui tanta parte risiede dell'eccellenza ed efficacia loro. — Onde l'arte, chiamata dalla sua destinazione a governare le forme del bello e del vero, lorda di adulterii e di sangue calò d'oltremonte ad insozzare le nostre belle contrade, a falsare i nostri affetti, a stuprare la nostra storia, a contristare l'innocenza, a sconvolgere le giovanili imaginazioni, a intorbidare coll'avvelenato suo soffio gl'interminabili azzurri del cielo italiano. — Nè meno erronea è l'opinione di coloro che giudicano l'arte come superflua al genio, ed oppressiva di questo raggio divino. L'arte è un assoluto bisogno per correggere e infrenare gli impeti suoi, e convertirli in ragione. Essa è l'unico mezzo per acquistare la coscienza di aver rettamente operato, e non sentirsi ripetere il rimprovero di Sofocle: *Eschilo fa bene, ma non lo sa*. E quando noi diciamo, che l'arte è moderatrice e direttrice del genio, non intendiamo già di parlare delle paurose regole dei pe-

danti, che lo rimpiccoliscono, e tarpano l' ali a' generosi suoi voli. Il genio è l' aquila che, disdegnosa di vedersi rinchiusa fra cancelli di ferro, non vive che nella pienezza della sua libertà, e non respira che nell' immensità del firmamento: ella è beata, quando nel sole s' appunta, sentendosi per così dire più nata pel cielo che per la terra. Questo sarebbe un confondere l' arte coll' artifizio, che è la triste consolazione degl' impotenti. Le poche ma sapienti pagine di Aristotele sull' arte, versificate da Orazio e dal Batteux, illustrate da Metastasio e da Lessing, si convertirono con insolente arbitrio in universali pastoie, in povere inezie, in geroglifici inesplicabili, in puerili invenzioni dall' autorità non riconosciuta dei retori e dei sofisti; e sì lo Stagirita, il più forte pensatore dell' antichità, abbracciò nelle sue speculazioni la natura, il mondo e la vita, signoreggiò in tutte le scuole cristiane dell' evo mezzano, diresse per molti secoli i tentativi della scienza e del pensiero, ed anche in età più moderne fu maestro di color che sanno nello scibile poggiato sull' esperienza.

L'artifizio inetto a governare lo spirito si perde nell' orpello dei pomposi abbigliamenti, onde s' adopra di coprire il difetto dell'inspirazione e dello stile, e la povertà dell' invenzione; mentre l'arte, non dispregiando gli ornamenti semplici e naturali, ricerca sempre la forma più conveniente, che corrisponda cioè in modo chiaro ed armonico all'idea ed all'affetto che vuole esprimere; e però è nemica d' ogni maniera di lascivie e di affettazioni; perchè nell' esagerazione non risiede mai nè bellezza, nè verità, nè affetto. — L' arte vera non impone al Genio catene, non lo costringe nel letto di Procuste, non gli tarpa le ali, ma lo dirige sul difficile sentiero, lo guarentisce dagli eccessi e dai traviamenti e lo corregge ne' suoi voli, essendo miserabile consolazione il poter dire: *sull'orme proprie io caddi*. Anche nella moderazione è forza, e chi non trova l'espressione della forza più nel potente riposo dell'Er-

cole Farnese, che negl' Iddii indiani dalle mille braccia atteggiati a violenta commozione? Si guardino diceva questo moderno scrittore, si guardino nelle loro opere i sommi d' ogni arte e d' ogni nazione, dal Prometeo al Laocoonte, dal dolore di Priamo alla disperazione di Ugolino, e si troverà sempre anche nella più alta espressione della forza e dell' affetto una moderazione sublime. E questa è la somma potenza, e i Greci a conseguirla rappresentavano serena e pacata la fronte di Giove, anche quando scagliava i suoi fulmini. *Dipingetemi tranquillo sopra un cavallò infuriante*, diceva al pittore David un uomo, che certo si intendeva di forza, Napoleone. — Si confini dunque l'artifizio nelle scuole de' pedanti, ove signoreggia tuttora la legge fatale e mutabile della convenzione; ma si onori l' arte, che sta eterna, come sono eterne le leggi dell'ordine, che essa deve applicare alla migliore rappresentazione del vero e del bello, e quindi non è altro che un mezzo a raggiungerlo, applicandovi le leggi dell' ordine o dell'armonia tra l'idea e la forma. Quindi la scienza senza arte ed affetto è impotente alla fecondazione dei suoi principii, e l'arte senza la scienza è un gretto empirismo, che s' acconcia ad ogni mutare d' opinioni, ad ogni matta esigenza del secolo, ad ogni pretesa dell' oro dei potenti e della convenzione delle scuole. — La storia dell'arte è intimamente connessa al complesso dello sviluppo dell' umanità, essendo essa una delle sue più potenti rivelazioni. Chi disse l' arte un' espressione della società, disse cosa verissima, considerandola come un fatto; operò antilogicamente tramutando il fatto in diritto. Se esistesse una società, come quella che ci viene ritratta nei *Misteri di Parigi*, se esistesse un uomo, come Han d' Islanda, quella vera apoteosi di un cannibale, se mai l' umanità potesse cadere a quell' estremo d' infamia e di scelleraggine, l' arte dovrebbe forse essere condannata a rappresentarla? L' arte da mezzo benefico di civiltà e di perfezione, trovata a miglioramento e sollievo degli

uomini, dovrebbe farsi strumento di corruzione, e renderli peggiori e più miseri? — L' artista da sacerdote tutelare del bene, chiamato a preparare l' anima spirituale alla vita dell' Angelo, dovrebbe convertirsi in carnefice dell' uomo tribolato, in Satana che tripudia nel trionfo del male? — E satanica giustamente fu appellata quell' arte, che falsa ogni realtà di affetti, distrugge ogni possibilità d' avvenimenti, pinge il vizio in trionfo, le passioni invincibili, il delitto o specioso o necessario, la virtù o conculcata o non creduta; e sempre un' esagerazione beffarda, immorale, atroce, che rende ottusi il cuore e la mente ad ogni imagine gentile, ad ogni sentimento vero, ad ogni idea che abbia bisogno di confidenza e di amore. No, egli soggiunge, in tutta la storia del mondo non v' ha nulla di più doloroso, che lo spettacolo troppo frequente di un uomo di forte intelletto, che abusa delle alte sue doti. Iddio lo avea privilegiato d' una mente sublime, che potea sollevarsi a quanto nell' umanità v' è di più nobile, ed egli ha voluto adoperarla per profondarsi a quanto in essa v' ha di più vile; Iddio gli avea dato un' anima, che poteva essere insegnatrice obbedita di benevolenza e di virtù, ed egli l' ha fatta instigatrice di sdegni e maestra di corruttela; Iddio, per dir così, l'avea ammesso alla partecipazione del fuoco sacro, ed egli, penetrato fra il vestibolo e l' altare, se n' è servito, novello Erostrato, per ardere il tempio! — L' arte invece, quando obbedisce alla sua augusta e coscienziosa missione, quando veste il mantello del vero profeta, e non l' ipocrito saio del fariseo, è cosa sacra e sublime agli occhi del mondo. E qual ministero più santo e venerabile d' inculcare agli uomini il pensiero di Dio, della virtù, della patria, di difendere collo splendore del vero e del bello la causa dell' umanità, i diritti del consorzio civile, le ragioni della dignità morale e intellettuale del mondo, di migliorare gli uomini nella scuola della prova, di sollevarli nella terra dell' esiglio? Conchiudiamo: senza virtù, senza reli-

gione, che è l'unica guarentigia della virtù, non vi può essere nemmeno altezza dell'arte, nè vera e immutabile gloria. All'efficace grandezza delle arti deve pure concorrere la loro unità, già intraveduta da Cicerone in quel vincolo di comunanza, in quella specie di fraternità, e da' moderni in quell'anello interiore, che unisce l'anima per via dei sensi al mondo inorganico. Questo vincolo o anello comune dell'arte è la poesia, la poesia della vita trasportata nelle forze, sul marmo, sulle tele, nei suoni, la *muta poesis* dei Romani, che si esprime non con le parole, ma con la forma e il movimento, come fa la silenziosa natura. E però poeta ed artista sono sinonimi, non differenziando le arti fra loro che per i diversi mezzi di rappresentazione, e per l'effetto maggiore o minore che con essi è dato di produrre sull'animo umano. L'arte quindi è unica nella sua essenza, come il bello; diverse sono nella realtà le arti, secondo i mezzi che variamente lo rappresentano; simile al sole, che co' torrenti della sua luce illumina i pianeti, i satelliti e le comete, che sono i mondi in creazione del nostro sistema.

Il Prof. B Poli nel suo ragionato lavoro *Sul necessario mutamento della letteratura italiana*, osserva che il nostro secolo, erede dei lumi e delle scoperte del decimottavo, non poteva a meno di non ritrarre in parte anche il suo gusto nella letteratura. L'Italia in fatti al cominciare di questa nostra età plaudiva al merito di Parini, di Alfieri, di Monti e di Foscolo, siccome a quelli che aveano più felicemente imitato i classici antichi. La sola parte di letteratura che parve emanciparsi dall'autorità di questo culto fu la lingua, la quale limitata ai soli trecentisti dal Cesari, dal Botta, ecc. e troppo ampliata nelle sue ragioni dal Cesarotti, sentiva però il potente bisogno di esprimere le idee ed i sentimenti novelli, che furono il prodotto di tanti agitamenti politici, e di tanto progresso scientifico e sensitivo, intellettuale e materiale. Considera egli da prima storicamente la necessità del progresso in ogni let-

teratura, dai Greci che variarono secondo le condizioni sociali nei tempi dell' infanzia, della virilità e della vecchiezza della nazione, detti di Omero, di Pericle, di Alessandro; ai Romani nei tempi della repubblica, di Augusto e dell'impero; agl' Italiani, all'epoca dei trovatori inspirati da sentimenti nazionali, a quella di Dante, il quale raccolse tutti i tentativi del medio evo, il conflitto della forza e del diritto, della ragione e del genio espressa nella lotta dei principi e delle repubbliche, del sacerdozio e dell'impero; al secolo dell' erudizione, che fiaccò ogni volo originale del trecento; al cinquecento, in cui rinacque il paganesimo nell' arte; all'età dell' esagerazione e del manierismo significati dal Marini in letteratura, dal Bernini nella scultura; a quella del ristaurato classicismo, che precedette la nostra, la quale, rinsavita dalle severe lezioni del passato, si è posta su miglior via, e promette alle lettere nostre più splendido avvenire. Quindi dal fatto passa alle ragioni, discorrendo innanzi tutto dell' *origine* e dell'*indole* dei sistemi e della dottrina della letteratura, e poscia di tutte le cause fisiche, morali, politiche che concorrono a variarla. E parlando primamente dell'origine, esamina le facoltà produttrici, cioè la *sensitività*, l' *imaginazione* e la *ragione*. Quindi dal predominio dell'una o dell'altra, o dal diverso grado di perfettibilità nascono le diverse arti e letterature E però i canti militari e gl'inni religiosi degli Scandinavi quanto non diversificano da quelli di Tirteo e di Pindaro, quanto la letteratura orientale dall' occidentale! L'una è tutta vivace, imaginosa e mistica; l'altra meno fantastica, più chiara ed ordinata; quella è il prodotto d' una imaginazione mobile ed irrequieta, e di una ragione bambina, incapace di levarsi sulla sfera degli oggetti sensibili anche nella sublimità de'concepimenti; questa all' incontro nasce da passioni fervide, ma ragionate, da una fantasia calda, ma riflessiva e che della ragione è suddita piuttosto che dominatrice. Nè minore differenza possiamo notare tra le let-

terature del mezzogiorno d'Europa e quelle del settentrione. Nell'italiana, per esempio, nella spagnuola, nella francese predomina l'elemento sensibile; nella tedesca ed inglese il razionale. In oltre le letterature del mezzogiorno, movendo in generale sulle orme degli antichi, badano piuttosto a dipingere; quelle del settentrione a spiegare; le prime s'indirizzano principalmente all'imaginazione, le seconde alla ragione; quindi quelle sono *pittoriche* o plastiche, queste *psicologiche*. E prendendo anche una parte della letteratura, cioè la poesia, non vediamo l'*ode*, l'*epopea* e il *dramma* corrispondere individualmente ad un'epoca o stato sociale, respirando la prima nelle ragioni dell'ideale, la seconda attingendo le sue ispirazioni alle fonti del meraviglioso, il terzo a quelle del vero? Onde Vittorio Hugo sapientemente diceva, essere il dramma la poesia più consona ai bisogni dell'attuale società. L'indole poi della letteratura o dell'arte quanto non s'impronta delle circostanze esteriori! Se esiste un bello assoluto, che non piace in tutti i tempi e in tutti i luoghi, perchè un prodotto dell'umana ragione, havvi pure un bello relativo, il quale trae alimento dalle anomalie che offre il bello assoluto nelle sue variazioni accidentali. Come non è mutabile e vario, aggiunge il nominato autore, questo bello relativo quando tutte le circostanze influiscono sovra le sue qualità e le sue perfezioni? Corra pure la letteratura alle fonti del bello assoluto, allorchè s'innalza al concetto delle sue invenzioni; ma questo bello è languido e indifferente ove ai tempi ed ai costumi non sia conforme, misurandosi il suo merito dal maggior diletto che ottiene dal bello temperato al gusto, alla sensitività ed alle idee dei tempi in che viene prodotto. Che se si parli anche di quel *bello ideale* o d'invenzione, onde diconsi così splendide le opere dell'estetica, nulla può imaginarsi che sia più vario e mutabile di questo, per le diverse sue combinazioni, che riuscirebbero monotone e fastidiose nella rassomiglianza e nell'imitazione. È un errore il

pensare, come fu a lungo se non pensato, asserito e praticamente seguito; è un errore il pensare dopo l'esperienza di tanti secoli, che lo spirito umano, in tutte le cose perfettibile, si arresti stazionariamente in quelle sole del genio e della fantasia Fra le cause che concorrono a mutare o modificare la letteratura, le principali tra le fisiche sono il *clima*, e tra le morali l'*educazione*, la *religione*, il *governo*, i *costumi*, il *grado d'incivilimento* di un popolo. Troppo lungo sarebbe il discorrere parte a parte sull' efficacia di queste cause mutatrici e modificatrici, alla cui azione o separata o congiunta andiamo debitori delle epoche di grandezza e di decadimento dell' arte. All'influenza del clima vogliónsi ascrivere le tinte vivaci o cupe de' poeti; non che gl' ideali diversi dell' umana bellezza, i quali riuscirono all' eccellenza in quei popoli ch' erano circondati da tipi più regolari e perfetti. Per l' influenza del clima si atteggiano tutti gli oggetti diversamente; si animano e si scuotono le nostre facoltà ora col terrore della solitudine e del silenzio, ora col canto e col moto, ora coll' aspetto sublime dei dirupi e delle montagne, ora colla vaghezza dei campi e delle valli, ora coll' impeto dei flutti, colla quiete de' laghi, colla pura serenità della luce, ed ora colle tenebre della notte. Per tal modo scossa l' imaginazion nostra in mille guise, ed in mille forme agitata dalla violenza degli affetti, non sa più contenersi; ed è forza che, cedendo alle emozioni prevalenti, le esprima e dipinga con quella forma, con quel carattere e con quelle impronte, che ha esteriormente ricevute. Fra le cause morali sappiamo quanta sia stata nel fatto l'influenza della religione. E di vero la religione ispirò i primi poeti, i quali innalzarono cantici di maraviglia e di riconoscenza alla Divinità nelle diverse forme del politeismo, dell' idolatria e del cristianesimo; improntò la scultura egizia e greca e la pittura, informò l' architettura dalle prime zolle d' erba de' patriarchi al Partenone di Atene, ed al Panteon della città eterna, da S. Sofia in

Costantinopoli a S. Marco in Venezia; da S. Stefano in Vienna alle cattedrali moderne di S. Pietro in Roma e S. Paolo in Londra. Nè minore efficacia esercita sullo sviluppo e sulle differenze dell' arte il pubblico reggimento. In Isparta condannavansi le lettere, e in Atene e in Firenze crebbero floridissime; l'Areopago avea proscritta l'eloquenza del foro, mentre il senato romano faceala trionfare per opera di Cicerone. L' educazione finalmente nella direzione che dà agl'ingegni ed alle moltitudini, i costumi che mutano i *modi della musica*, per usare l' espressione platonica, ed il vario grado d'incivilimento, che è l'effetto del concorso delle cause accennate, arrecano una notabile differenza nelle opere dell' arte, prescindendo anche dalle facoltà produttrici. In fatti, al dire del nostro filosofo, due grandi epoche, o stati di perfettibilità corre lo spirito umano nel progressivo suo dirozzamento. L'una è quella della *sensitività* e dell' *imaginazione*, l' altra della *ragione*; nella prima, ch' è l' infanzia della società e delle nazioni, lo spirito è tutto sensi, mentre la ragione bambina tutto rappresenta in modo materiale e corporeo, dando persino un' esistenza fisica ai pochi oggetti astratti ond' è capace il suo rude intendimento. Nella seconda all' incontro, a cui riescono più o meno gli uomini ne' vari stadi della coltura e dell'incivilimento, lo spirito è tutto riflessione, e perciò osservatore dei fenomeni della natura, ne indaga le cause e le leggi, instituisce confronti e raziocini, é, associando alla propria l' esperienza dei sécoli trascorsi, aspira alla perfezione in tutte le sue invenzioni.

Non sappiamo quali sieno le dottrine estetiche del Pr. Ambrosoli, che rappresenta degnamente cotesta disciplina nell' università Ticinese; ma da un breve tratto della sua prelezione (Milano 1844, tip. dei Classici Italiani) ci è dato d' inferire il fondamento platonico, su cui intende d' innalzare l' edifizio di esse. « Tutto quello, dice egli, che l' arte produce, è sempre l'espressione di un' idea resa visibile, o altrimenti sensi-

bile nella materia, e per mezzo della materia. Ora l'idea non appartiene a questa bassa umanità, al di sopra della quale tende sempre chi è nato a creazioni immortali, e le opere prodotte dai sommi artisti sono immortali appunto perchè traggono la loro origine dalla regione delle idee ».

Ottimo libro, perchè dettato con altezza d'animo, se non con novità di vedute, sono le *Nozioni fondamentali di Estetica* di Gratiliano Bonacci (Foligno, 1837). In esso discorre : 1.° Dell'indole e dello scopo delle arti belle , 2.° del bello, in cui esamina i sistemi del Venanzio, Gerdil, Garnier ; 3.° delle diverse specie del bello ; 4.° del bello nella mente umana ; 5.° dell'espressione del bello, in cui parte dal principio: *non essere le arti belle che l'unione della poesia e della eloquenza ;* 6.° delle condizioni essenziali del bello nelle opere dell'arte ; 7.° dell'arte del dire. Il principio supremo di questo autore si è, che il bello non è altro che *il vero tradotto in imagini.* Anche il prof. Vaccolini raccolse in vari discorsi (Lugo , 1836) quanto di meglio si è scritto da celebri autori intorno al bello, non senza aggiungervi alcuni suoi dotti pensamenti. Possiamo citare altri lavori italiani di estetica pura ed applicata : come la filosofia della Musica, o Estetica applicata a quest' arte di R. Boucheron, Milano, 1842 ; parecchi articoli dell' Orioli inseriti nel giornale Spiche e Paglie, Corfù 1845 ; quelli *Dell' arte e degli artisti contemporanei in Italia* inserite nel *Mondo contemporaneo* (Firenze, 1844) di F De Boni, autore del Dizionario biografico degli artisti (Venezia, tip. del Gondoliere); Raffaello e le belle arti sotto Leone X, di Luigi Cicconi (Milano, Borroni e Scotti, 1845); Dei pregiudizi e delle false idee degli artisti nelle belle arti di Bartolommeo Soster (Milano, tip. dei Classici; Italiani, 1844), parecchi articoli di estetica applicata alle arti vocali (*Gazzetta musicale*, Milano presso Ricordi) : i bei lavori estetici del C. D' Arco in proposito delle Gemme d'arti italiane pub. dal Carcano (Man-

tova, 3 memorie 1844-45); la Guida Estetica di Firenze del C. Tullio Dandolo; i discorsi inseriti nello *Gemme d' arti italiane* del Co. Agostino Sagredo; le profonde ed erudite Memorie del prof. S. Agostini sulla letteratura originale e d' imitazione, inserite negli Atti dell' Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova (1845): il Compendio Storico delle belle arti dell' Avv. Bonvicini, Firenze, 1845; la Callomazia, Poema estetico didascalico sul bello, diviso in 12 canti del prof. Bellini (Ediz. 2.ª, Milano, 1845), ricco di note storiche ed estetiche pregevolissime; le *Memorie* de' più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani, con aggiunta di alcuni scritti intorno alle belle arti, del Padre L. Vincenzo Marchesi (Firenze, 1845). Intorno a questo lavoro leggesi nel Messaggiero Torinese (N. 35) il seguente giudizio, che ci pare notabile, e quindi lo trascriviamo per intero. « Firenze fu la culla delle nostre arti, la storia delle quali, non ostante le opere del Vasari e d' altri, non è finora compiuta, e rimane a collegare la storia di esse arti con quella del pensiero, dei costumi e delle istituzioni. Questo volume illustra la vita e le opere degli eccellenti artisti dell' ordine domenicano con singolare accuratezza d' indagini e perspicacia. Il padre Marchesi, benchè parli in generale di tutta Italia ed anche di alcuni non Italiani, ha fatto la storia artistica della Toscana, perchè Toscani furono i due più grandi pittori domenicani Angelico da Fiesole e Baccio della Porta, ed ebbero discepoli molto eccellenti. In quest' opera, ricca di copiosi documenti inediti ed importanti, scritta con pompa di stile, si mostra seguace delle dottrine del Selvatico e del Rio. Senza difendere il soverchio ascetismo di questo ultimo, è tempo d' inculcare come fece Owerbeck, che la pittura deve più presto ritrarre l'idea che la materia, e non farla consistere in linee e colori eloquenti ai sensi, ma muti all' anima, riconducendola ai suoi veri e più inspirati principii ».

Non è qui il luogo di ricordare le principali Galle-

rie e Pinacoteche italiane incise, descritte ed illustrate da valenti scrittori, come la reale di Torino dall'Azeglio, quella dei Pitti e della Biblioteca del comune di Firenze, ecc.; ma non possiamo passare in silenzio due lavori importanti, che videro la luce in questi ultimi tempi, cioè la Storia della pittura italiana del prof. Rosini, e il Pittore storico del marchese P. Selvatico. Intorno al primo vedi gli articoli del Selvatico, inseriti nella Rivista Europea, agosto 1839, fasc. 20; 1843, n° 8, 9; e l'ultimo stampato dalla tip. del Seminario, 1844 in proposito della polemica insorta fra questi due ingegni italiani (Lettere 5 Selvatichiane di F. Paoli, Bassano e Firenze, 1843); del secondo, che è la più importante apparizione contemporanea in fatto di estetica, non possiamo che raccomandarne caldamente la lettura a quanti amano le arti italiane ed il vero loro progresso. Ci permettiamo soltanto di dire poche parole relativamente al principio del Selvatico, ch' egli non solo svolge in quest' opera e in quella illustrativa della Cappella degli Scrovegni, Padova, 1835, ma nelle varie memorie pubblicate nel vol. II degli Atti dell'Istituto (1845) *Simbolica del medio evo*; sull'architettura padovana nel sec. XIX, nel vol. IV dei nuovi Saggi dell' accademia di scienze, lettere ed arti di Padova, 1836; nonchè negli articoli inseriti nella Rivista Europea, e nell'Euganeo Anni I, II, III. Ecco i suoi principii : 1) Primo scopo dell' arte è la rappresentazione del vero, ma di quello soltanto che racchiude l'affetto, commove utilmente l' animo, l' intelletto istruisce, lega le intelligenze e le innalza. 2) La bellezza materale non potrà mai essere fine primario della pittura; perchè la bellezza materiale non tocca che i sensi, i quali, quando sieno soddisfatti, rigettano l'oggetto che li appagò. 3) Studiare i grandi per ripetere quello che essi fecero è miseria, ricopiarli per accostarsi al vero è follia; perchè essi la verità dovettero ravviluppare necessariamente d' una maniera propria, che diciamo stile, il quale è impossibile non si dilunghi

più o meno dal vero. 4) Affinchè gli artisti tornino nella via de' Raffaelli e de'Tiziani par necessario smettano quel soverchio studio che or fanno sui grandi pittori del secolo XVI e sull' antico, ed umilmente si dieno ad osservare i maestri sommi del quattrocento, non già per diventar imitatori servili, ma per avere in essi una guida sicura nel meditare il vero (Educazione del pittore storico). Conveniamo noi pure che *il bello non è senza il vero*, poichè il bello non è semplicemente sentito, opinione del Venanzio; ma ha mestieri d' essere compreso, e l'intelletto umano non comprende che la verità. Conveniamo, che per far l' uomo migliore, uno degli spedienti più efficaci sia quello di commoverlo colla rappresentazione di notabili affetti, i quali non possono essere fuori del vero o del *verosimile*, altrimenti non li comprenderebbe. Conveniamo finalmente, che il gran mezzo dell' arte non possa essere che la verità rappresentata nell' affetto (non già nella passione); perchè l' affetto è motore della virtù, è quanto v' ha in noi di più spirituale, ciò che più raccosta la creatura al Creatore; onde Iddio, ch'è il sommo d' ogni bellezza, perchè il sommo d' ogni verità, fu detto da Dante:

L' Amor che move il sole e l' altre stelle.

Tutto questo prova la grande fratellanza delle idee capitali del vero, del bello e del buono, che quali raggi si concentrano nel foco dell'anima, e sono per così dire tre facce di una medesima entità; ma in una sottile analisi filosofica non si potranno mai, se non a scapito della chiarezza, confondere tre ordini d'idee, che hanno il loro fondamento in tre ordini di fatti diversi.

Donde però avviene, che pongasi a principio fondamentale dell' estetica, che il bello sia una verità? Tutti gli uomini, tranne le modalità, sono della medesima natura, e quindi hanno le medesime tendenze ed appetizioni; onde sono generalmente portati ad apprezza-

re o disprezzare, amare o avere in odio certo tal genere di cose. Tutti si accordano o convengono nello stabilire un bello comune, un vero comune. Ora, che cosa è mai la verità, se non un rapporto di conformità o convenienza fra gli oggetti e le idee? Siccome dunque noi conveniamo nel riconoscere un bello comune e un vero comune; così per l'apparente identità di questi effetti si deduce, che il bello sia lo stesso del vero. Per conoscere la conformità di questi due effetti, è d'uopo studiarne separatamente l'origine, o, in altri termini, vedere, se dipendano dallo stesso principio. L'origine dell'effetto che genera la verità, cioè l'universalità o l'accordo comune nel riconoscerla, dipende appunto, perchè essa è indipendente da noi, e a noi non aprartiene che il suo riconoscimento. Mentre per tanto essa ricognizione dipende da noi, l'esistenza della conformità o convenienza accennata è dipendente dai termini, fra i quali si riconosce; perchè ciò che è, è necessario che sia in universale riconosciuto. Ma il comune giudizio, che proferiamo sul bello, è desso, come quello sul vero, un riconoscimento di ciò che è? La ricognizione del bello è sempre effetto di cognizione, mentre la ricognizione del vero è effetto di conformità; l'una dipendente dalla natura degli uomini, l'altra dalla natura delle cose. Dal che si vede, che i principii di questi due effetti, apparentemente identici, cioè l'accordo di riconoscere così il vero come il bello, dipendono da principii affatto diversi; l'uno condizionato alla natura delle cose, e l'altro alla particolare costituzione dell'uomo. Quindi fra verità e bellezza corre questa differenza, che la prima è assoluta per ciò che è in se stessa, l'altra non lo è che relativamente ad una condizione, ad una specie, alla condizione cioè od alla specie umana. Da ciò conseguita, che la differenza di disposizione in genere cagiona una differenza di giudizi sul bello, dipendendo il giudizio da noi anzichè dalle cose, o, per meglio dire, essendo il bello condizionato più presto a noi che alle cose. Al

contrario qualunque sieno le modificazioni *fisiche* o *morali* prodotte nell' uomo dall' idioma, dall' educazione, dalla religione, dal governo, dal grado di civiltà, il riconoscimento del vero, cioè dei rapporti necessari delle cose, è comune a tutti i climi, a tutte le condizioni, a tutti i popoli, in una parola, all' intera umanità.

In tutti i sistemi sì antichi come moderni scorgesi lo sforzo continuo dell' intelletto umano di dar ragione della bellezza, e l' insufficienza a un tempo nel definirne l' essenza e l' azione: onde questo raggio divino ravvolto dagli uni nel fango delle voluttà corporee, dagli altri nelle nuvole dell'idealismo, rimane visibile agli occhi e inaccessibile alla mente umana. Per lo che, interrogato quel profondo filosofo che fu Aristotele, perchè amiamo le cose belle, rispondeva: Essere da cieco una tale domanda.

Si guardi pertanto la studiosa gioventù di non darsi alla lettura di molte opere di estetica; ma percorso e studiato pensatamente un manuale ottimo e compiuto di questa scienza, applichi l' animo con tutto l' affetto, ond' è capace, alla meditazione delle opere artistiche, che sono la scuola migliore dell' ingegno, e la più profittevole ginnastica del gusto.

CAPO PRIMO

TEORIA DEL BELLO

§ VIII

V' ha tre idee primitive, che non si percepiscono nell' ordine dell' esteriore natura, ma derivano dall'intimo santuario dell' uomo: le idee del vero, del bello e del buono, le quali, come tutti i prodotti della ragione, mettono capo nell' idea *dell' assoluto* e *dell' infinito*, che però essenzialmente diversifica dallo spirito infinito esistente per sè, cioè da Dio. Queste tre idee fondamentali si divisano in ciò, che la prima si riferisce all' intelletto, la seconda al sentimento e la terza alla volontà. La scienza ne guida al vero, e massime la filosofia, che è centro dello scibile, donde partono i raggi di esso a tutta la periferia; al buono si giunge operando conforme alla natura ragionevole, cioè colla moralità e colla virtù; al bello conduce l' arte, che è per l' uomo una fonte perenne d' ineffabili e puri godimenti.

§ IX

L' uomo per la sua libera attività intende continuo all' attuazione di queste idee, non potendola però mai perfettamente raggiungere. Ma esse risplendono a guisa d' astri luminosi per l' essere ragionevole, che tende di elevarsi sull' atmosfera tenebrosa della vita comune; esse gli rammentano la sublime sua origine, e fanno parte dei bisogni più elevati dello spirito.

§ X

Il bello non tanto si dimostra, quanto si contempla e si sente; e, non altrimenti che il buono ed il vero, puossi riferire a leggi universali e necessarie della ragione. Il bello nella sua essenza è uno; nella realtà infinitamente molteplice è vario. Quindi una plausibile e compiuta definizione non può trarsene che dall' idea o dalla sua essenza, e non già 'da' suoi fenomeni. Chi infatti lo volesse dedurre dal fenomenico dovrebbe non pure conoscere quanto esiste ora di bello, ma ciò che altresì vi fu e sarà, e stringer tutto in una conglobata sintesi. Converrebbe istituire una perfetta enumerazione di casi; lo che è impossibile. Non per questo è men vero, che sia necessaria l' esperienza per apprendere l' esistenza di qualche oggetto bello; ma l' esperienza o l' empirismo estetico non potrà mai insegnare che sia la bellezza. Imperciocchè il paragone o confronto di vari oggetti, e la scelta di essi non può avvenire senza un tipo anteriore, che esista nella mente dell' uomo, e allo sviluppo del quale la natura non è che semplice occasione.

§ XI

E a tal fine poco giovano le ragioni etimologiche, che ci porgono alcune lingue. Il vocabolo *bello* secondo il Forcellini deriva dal latino *bonellus* diminutivo di *bonus*, e per sincope *bellus*. La quale derivazione mostrerebbe tutto al più l' affinità che corre tra il bello ed il buono, a similitudine dei Greci, che col vocabolo καλόν significavano sì il bello, come il buono, l' onesto e l' onorevole.

§ XII

Parecchi scrittori di estetica si adoperarono di svolgere e chiarire il bello, considerandolo unicamente dal lato soggettivo dell' animo umano. Imperocchè il

bello, dicono essi, esiste per noi solamente in quanto possiamo sviluppare nell'animo nostro il senso di esso. La natura dà e sviluppa gli altri sensi anche senza la nostra cooperazione; ma del senso della bellezza essa non concede che pochi germi, i quali per espandersi e fiorire hanno bisogno di una convenevole coltura. Il perchè avviene, che il senso del bello si manifesti tanto variamente nella società, e sia poco o nulla sviluppato in parecchi; essendone diverse le disposizioni, e svariatissimi i modi e i gradi della civile educazione. Nel qual proposito, dice Giampaolo: « Non è bella che la nostra percezione del bello, non già l'obbietto materiale ». Certamente chi è privo affatto di gusto passeggia con occhio indifferente nelle più ricche pinacoteche, e dilettasi in cambio di rimirare e plaudire in sulla pubblica piazza i prestigiatori. La natura in tutta la sua splendida pompa non dispiega il padiglione delle sue stupende bellezze, che sono il riflesso della somma bellezza di Dio, se non allo sguardo di chi è dotato di sentimento. Medesimamente nelle ore tristi e melanconiche non ha per noi alcuna parola eloquente la distesa infinita de' cieli, e il più incantevole giardino di delizie si converte al nostro sguardo in tetro e squallido deserto. Dal che conseguita, che alla percezione del bello si rendano necessarie alcune condizioni per parte del soggetto percipiente, affinchè una cosa veramente bella sia pure come tale percepita. Le quali condizioni, che non cangiano per nulla la bellezza dell'oggetto, sono le seguenti:

a) Sviluppo della ragione pel concepimento delle idee.

b) Sanità ne' sensi e il loro pieno sviluppamento, e sovrattutto la maggiore squisitezza del senso interiore, ed attività de' sensi più nobili, cioè della vista e dell' udito. Raffaello non dipinse pe' ciechi, nè Mozart e Rossini composero pe' sordi-muti. La bellezza delle loro mirabili creazioni non sarebbe da cotestoro intesa e sentita, mancando del necessario organismo.

c) Attenzione rivolta a intendere ciò che è bello.

d) Senso efficacemente impressionato.

Nell' oscurità della notte la bellezza della natura vien meno; ma torna a risplendere co' primi raggi del sole, che sorridono sull' orizzonte.

§ XIII

Non pure gli empirici, ma anche in sulle prime Kant nella genesi dell' idea del bello rimosse l' oggetto, e tenne conto unicamente dello stato morale del soggetto percipiente per ispiegare e definire il bello. Le ultime conclusioni di questi filosofi sul bello considerato dal lato soggettivo furono: « che il bello si percepisce mercè d'uno spontaneo ed armonico esercizio delle facoltà dell' anima ; al quale esercizio alcuni richiesero l' opera della fantasia e dell' intelletto. ed altri ottimamente aggiunsero altezza di cuore e di mente ; affinchè l' anima dal particolare e finito possa elevarsi alle regioni dell' invisibile e dell' ideale Coll' esercizio delle potenze intellettive risvegliasi necessariamente anche il sentimento del bello. Solamente col senso del bello possiamo divenire consapevoli della libera attività dello spirito, e con essa del bello ; imperciocchè amendue sono indivisibilmente congiunti come causa ed effetto. Quindi denominiamo belli gli oggetti, che risvegliano la libera armonia delle facoltà dell' anima, o per via di esso effetto suscitano in noi il sentimento del bello ».

Col mezzo di tale spiegazione ci è dato di conoscere lo stato del nostro animo, allorchè contempliamo e sentiamo il bello, come pure l' intrinseco fondamento del nostro giudizio, onde teniamo per bello un oggetto ; ma non possiamo tuttavia inferire la ragione oggettiva di esso stato, che sia il bello, e in che consista. Kant medesimo ammette, che il piacere estetico presuppone la rappresentazione di un oggetto, senza che esso piacere s' accompagni sempre colla percezione di qualunque oggetto.

§ XIV

E poichè, come l'esperienza ammaestra, il bello si concepisce e concependolo si sente; altri estetici, fermandosi più all'elemento oggettivo, collocarono il bello nella forma delle cose, facendo della bellezza della forma il fondamento del bello. Primieramente questo principio presuppone l'idea della bellezza; e poi riponendo il bello unicamente nella *forma*, esso diviene un che di esterno, a cui non è mestieri d'un interiore corrispondente. Ma come mai dividere la forma e la materia d' un' opera artistica? Se si volesse dir bella soltanto la forma, tutta la bellezza diverrebbe una cosa matematica; e potrebbesi comporre un' opera di musica o d' architettura col semplice calcolo matematico? Per questo principio alcuni estetici posero nel novero delle arti belle la calligrafia, la scherma, l' equitazione, la ginnastica, e via discorrendo. Chiunque però giudichi imparzialmente deve chiedere, dove sia l'idea che coteste arti esprimono o rappresentano? L' idea non è forse l' anima di tutte le produzioni dell' arte? Allorchè, per esempio, interviene di rimirare una fisonomia, in cui notasi bellezza di forme senza però rinvenirvi l' espressione di quella bellezza che risiede nel santuario dell'anima; perchè dicesi comunemente quel volto non ha anima, è una bellezza fredda, cui manca il soffio della vita, dello spirito, dell'idea? Arroge che chi mette il bello della forma a base d' ogni bellezza, deve circoscriversi alle arti figurative, ossia a quelle dello spazio; imperciocchè per quelle del tempo, come per la poesia e la musica, sarebbe difficile di poter sostenere il principio generale. È già non ammissibile un principio generale se altro non fosse perchè non comprende l' intero oggetto dell' arte, nè puossi a tutte le arti applicare. L' idea del bello è propria della ragione, nella cui sfera non entra che lo spirituale. Nell'Apollo di Belvedere non è tanto che piaccia il marmo atteggiato a membra umane, quanto quel non so che

di divino, che traluce dalle sue sembianze. Che se ci avvenga di riposare l'estatico sguardo sovra una Madonna di Raffaello, ne si affaccia di subito la gloria de' cieli, e crediamo di avere innanzi un essere celeste. Vero è, che l'osservatore comincia dal sensibile, ove termina appunto l'artista, al quale soccorre innanzi tratto l'idea, e poscia dà di piglio allo scalpello ed al pennello; ma il primo è allora soltanto rapito nell'ineffabile paradiso dell'arte, che giunge a cogliere intimamente l'idea dell'opera. Con ciò possiam far ragione, perchè, contemplando un'eccellente opera d'arte, siamo per così dire sollevati da questa bassa atmosfera a respirare un'aria di letizia e d'amore in più sublimi regioni. Qual cielo avevi dinanzi, allorchè dipingevi questo Angelo? domandò a Guido Reni il pontefice Urbano VIII.

§ XV

Ora, per comprendere l'essenza dell'oggetto non meno che l'effetto prodotto sull'animo nostro, definiamo il bello per la *rappresentazione di un' idea sotto forma sensibile conveniente; per via della quale si risvegli l'armonico esercizio delle facoltà dell' anima.* L'idea non può offrirsi immediatamente e per se medesima ai sensi, ossia oggettivamente rappresentarsi: Anch' essa, come tutto ciò che tende ad entrare nella sfera o nel dominio de'sensi, deve soggiacere alle condizioni dello spazio e del tempo, ed assumere forma sensibile; altrimenti non può essere dal senso percepita. Dovendo l'idea pertanto col mezzo della forma estrinsecarsi o vestire una sensibile rappresentazione, senza cui l'opera artistica non può essere bella, ne conseguita, che la forma deve in sè accogliere ed esaurire la sostanza della idea che vuolsi rappresentare; deve, per così esprimerci, sparire come forma, e tramutarsi in sostanza, oppure l'una e l'altra apparire come un tutto unico ed indiviso. Senza lo spirito che

viene dall'idea, e che solo dà espressione e significanza alla forma, essa passerebbe inavvertita senza vita e senso, e priva d'ogni interessamento; e medesimamente senza l'impronta o il suggello della forma individua, l'idea non uscirebbe mai del mondo razionale, ovvero non altro rivestirebbe che una forma vaga, oscura, fredda ed aerea. E siccome nell'idealismo puro sfumano le forme più luminose; così nella semplice individualità s'incarnano nella prosa più volgare, di che offrono spesso esempi non imitabili Klopstock e Gualtiero Scott. A costituire pertanto la vera bellezza richiedesi la più perfetta armonia, e l'intima fusione e quasi dissi cemento dell'idea e della forma; armonia che deve apparire nella più viva espressione, ed essere percepita dalla coscienza senza l'opera della riflessione, alla guisa medesima che l'occhio intuisce la luce.

§ XVI

Fino dall'antichità Pitagora definiva il bello per un *armonia*, la quale fu tenuta da molti come condizione essenziale del bello; solo è a dolere che fosse espressa troppo genericamente. Egli intendeva una certa unione fra i principii positivi e negativi delle cose, ossia fra l'uno e il molteplice. Il bello fu quindi riposto nell'*unificazione del molteplice*, ossia *nell'unità per la varietà*. Egli è vero che l'unità e la varietà dee rinvenirsi in ogni oggetto bello, ma non basta; poichè ogni nozione, ogni fenomeno, un numero, un triangolo, una macchina e simiglianti cose hanno unità nella varietà, senza meritare l'appellativo di belle. Nel quale argomento dice il Gioberti: La quantità è un elemento del bello, come vedesi nella musica, nell'architettura; e non v'ha lavoro estetico che lo escluda. Quindi l'unificazione del molteplice è condizione necessaria della bellezza; ma non è il solo principio, nè la fonte di quella suprema eccellenza o idealità, che è la cima del bello nelle opere artistiche. La celeste leg-

giadria delle Madonne del Sanzio, delle figure del Canova dipende forse dalle proporzioni quantitative del volto e della persona? Le proporzioni o ragioni quantitative si richieggono a fare un bel viso; ma non costituiscono la parte più squisita, più difficile, più recondita del bello, di quella espressione o bellezza spirituale che si sente, nè si può esprimere a parole. Anche un poema per esser bello dee rappresentare una varietà di cose o di eventi ridotta a unità; ma, se in ciò risiedesse tutta la bellezza, la poesia sarebbe più opera di calcolo che d' inventiva e d' inspirazione, l'*Italia liberata* sarebbe pari all' *Iliade* e superiore al *Furioso*; poichè dal canto dell'unità della favola Trissino gareggia con Omero, e vince l'Ariosto. — La vaghezza di questo principio dipende dall' indeterminatezza dell' *unità* e della *varietà*; che se sotto il nome di varietà s'intende il molteplice sensibile in cui il bello s' incarna, rimane tuttavia un' incognita l' unità misteriosa di esso.

§ XVII

Entrando nel mondo empirico del bello, o nella sfera dell'esperienza, siamo impressionati da varie specie di bellezza, e da oggetti belli d' ogni maniera. Osservandoli quindi attentamente siam fatti accòrti, che l' idea generica del bello si divide primieramente in due ordini o classi, cioè *in bello della natura e dell' arte.* Nulladimeno il bello spetta più da vicino all' arte, come il vero appartiene alla scienza, il buono alla vita. Quando dunque parlasi di bello naturale, noi per analogia traslatiamo questo concetto dall' arte alle opere della natura; come interviene discorrendo dell' intelletto, della prudenza e perizia degli animali. Soltanto nello spettacolo dell' universo, nell' intera creazione, che è il raggio riflesso della luce di Dio, cui improntò del suggello della propria perfezione, risplende la vera, la sovrana bellezza. Impropriamente possiamo dir belle le cose singole e separate della natura; poichè

raro avviene, ch' esse in tale stato esprimano perfettamente l' *ideale.* Tutto nella natura è in continuo movimento e transizione; tutti i fenomeni hanno il carattere della mutabilità e della fugacità; le forme nel mondo variamente si succedono, onde cantava Ugo Foscolo:

> Una forza operosa le affatica
> Di moto in moto, e l' uomo, e le sue tombe,
> E l' estreme sembianze, e le reliquie
> Della terra e del ciel traveste il tempo.

L' idea per tanto che porge l' arte immediatamente in una sola percezione, si scompone nella natura in tutta la successiva durata ed esistenza dell' oggetto corrispondente. E però le opere separate della natura si possono dir belle soltanto in senso figurato, in quanto cioè contengono l' espressione dell' idea. Soltanto nei fenomeni in cui la natura opera spontaneamente rivelando con forza la sua immensurabile potenza, nonchè nell' intera creazione, l' uomo sente intimamente l' imperio delle leggi eterne, ei riconosce la bellezza. Il bello artifiziale si divisa altresì dal naturale in ciò, che quest' ultimo nasce da leggi fisiche e necessarie; quello in cambio è un prodotto dell' umana libertà: nella natura esso apparisce come qualità accidentale, nell' arte è l' unico fine. Inoltre d' un' opera della natura non possiamo affermare che l' essere e l' esistere, nè un oggetto qualunque sensibile può raggiungere maggior perfezione di quella che in fatto possiede. Lo spirito solo può approssimarsi all' *idea;* approssimazione che non ha limiti nel grado e nelle sue infinite proporzioni. E quantunque la contemplazione della natura ecciti vivissima gioia ed amore in chiunque abbia senso pel bello; nondimeno rispetto all' efficacia sul sentimento e sulla fantasia, nonchè per la virtù di sollevarci in un mondo ideale, la natura non può reggere al paragone dell'arte; avvegnachè questa derivando dall'intimà nostra natura ci sia più consentanea della na-

tura esteriore, cui solo apparteniamo pel nostro organismo. La bellezza dell'arte è figlia dell'anima, e quanto l' anima e le sue produzioni avanzano la natura e i suoi fenomeni, altrettanto il bello dell' arte è superiore a quello della natura. Per via dell' arte il mondo delle idee si traduce dalla mente all' esistenza reale, rivelandoci un mondo più sublime, che non è il sensibile e materiale. Ma havvi di più: l' arte trionfa sulla realtà, essendo capace di cogliere e fissare i fenomeni più fugaci. Bello è l' azzurro dello stellato firmamento non ingombro da nubi, un paesaggio illuminato dalla luna, il sorriso della rinascente natura nei giorni di primavera, la gradazione dei colori nell'iride, il corso tranquillo di un fiume, l' eguale superficie d' un mare interminabile, l' oceano sconvolto dalla bufera, e lo spettacolo d' un vulcano in azione; ma tuttochè queste bellezze ci procaccino diletto, sentiamo di gran lunga più commosso il nostro sentimento, più eccitatata la nostra fantasia, più sollevato l' intelletto alle regioni dell'ideale da una Trasfigurazione di Raffaello, da una notte del Correggio, dal gruppo di una Niobe, d' un Laocoonte, dall'Apollo del Belvedere, dalla divina Commedia di Dante, dalla Maria Stuarda di Schiller, dal Saule d'Alfieri, dall' Ifigenia di Goethe, dallo *Stabat Mater* di Pergolesi e di Rossini, dal *Miserere* dell'Allegri, dal Don Giovanni e dal *Requiem* di Mozart, ecc.

Gioberti, che conciliò le dottrine estetiche colle teologico-rivelate, aggiunge che il bello *compito* non si trova forse ora in nessun' opera di natura; avendo il traviamento dell' arbitrio causato l' alterazione del bello naturale. Ond' è che la natura da questo lato è vinta dall' arte, la quale dipende dall' elezione umana; dovendo il bello naturale soggiacere alle sue influenze in virtù dell' armonia stabilita fra le varie forze terrene e la potenza principe (arbitrio). *Il bello naturale perfetto è la piena corrispondenza della realtà sensibile coll' idea, che la informa e rappresenta.* Le creature uscite dalla mano di Dio esprimevano adequata-

mente il loro eterno esemplare ; onde il bello naturale perfetto appartiene ai principii del mondo. La contemplazione del bello perfetto sarà la beatitudiue della fantasia, di cui Cristo diede un saggio a' suoi discepoli, quando apparve loro visibilmente transumanato, e di celeste bellezza sfavillante. Continuando quindi il confronto fra la natura e l'arte, conchiude, che l'arte tende a raggiungere l'eccellenza ideale più della natura, tuttochè talora la materia ingrata non corrisponda all' intenzione dell' artista. L'arte però non può restringersi che in piccola sfera atteso la debolezza dei mezzi; onde in una sfera maggiore è superata dalla natura. Quella sovrastà nelle bellezze minute, individue ; questa nei gruppi, nelle scene vaste e complicate. Raffaello ritrasse sulla tela de' visi sovrumani, in cui sembrano incarnate quelle idee celesti, che non usano di scendere fra i mortali D'ineffabile beltà e delicatezza variamente risplendono la Beatrice di Dante, la Laura del Petrarca, la Griselda del Boccaccio, la Desdemona, l'Ofelia, la Miranda, l'Imogene, la Cordelia, la Giulietta del Shakspeare, l'Eva del Milton, l'Ines de Castro del Camoëns, la Chiara del Goëthe, la Rebecca di Gualtiero Scott, l'Ermengarda e la Lucia del Manzoni, la Silvia e la Nerina del Leopardi, creature di angelicata natura, e tuttavia naturalissime, perchè esprimono ciò che non è, ma potrebbe e dovrebbe essere (possibilità e verisimiglianza). Ma nessun poeta o pittore, sia pure l'Ariosto, il Sanzio, il Correggio, l'Albani, il Rosa, potrà mai descrivere o rappresentare un tramonto del Sole, una scena campestre, una veduta d'Alpi, di mare, ecc. La natura tuttochè scaduta trionfa nel grande. Havvi inoltre un genere d'impressioni estetiche, quello del sublime fisico in cui la natura avanza senza confronto l'arte e l'opera umana.

§ XVIII

Chiamasi comunemente *ideale* una cosa individua,

che si percepisce nella piena corrispondenza ad una idea, in antitesi a ciò che ha il suo esemplare nella realtà. *Prototipo* od *archetipo* dicesi un oggetto di somma perfezione pensato per mezzo delle idee, e concreato o reso percettibile ai sensi colla fantasia; e *ideale* ciò che si solleva sull'ordine delle cose reali, ed è oggetto unicamente della facoltà imaginativa. Esso è dunque il tipo intelligibile, che primeggia sull' elemento sensitivo nel componimento estetico. Il vero ideale è per Gioberti il tipo intellettuale in quanto predomina nel fantastico, e vi risplende nella sua purezza, senza che il sensibile, da cui è accompagnato, lo menomi ed offuschi. Se il sensibile sovrastà all' idea, l'ideale vien meno, perchè l' esemplare intellettivo perde l' eccellenza sua propria, e partecipa più o meno ai difetti delle cose reali. Ciò possiamo, per esempio, osservare nella più parte delle pitture olandesi e fiamminghe, in molti dipinti spagnuoli, romanzi e drammi moderni, nei quali la mania di copiare appuntino la natura nuoce all' idealità delle finzioni. Alcuni restringono il campo dell' ideale alla sola rappresentazione dell' uomo. Essendo però l' ideale il tipo intelligibile, e ogni oggetto naturale dovendo avere il suo tipo, vi sono tanti modelli intellettuali quanti gli oggetti. L' ideale si trova dovunque risiede il perfetto bello, e come gli oggetti, così anche gl'ideali estetici variano di perfezione; l'uomo in questa gerarchia occupa la cima. — L' ideale pertanto ha un' origine soprassensibile o morale; e le impressioni sensibili sono occasione della sua manifestazione, non già della sua esistenza.. La mente e la fantasia dell' artista producono l'ideale; la natura fornisce la materia e gli elementi della forma, o della sua rappresentazione.

L' ideale, spiritualizzando, per così dire, la natura, intende unicamente alla perfezione, nulla importando ch' esso si riveli nel bene o nel male, nel sublime o nel volgare, nel bello o nel brutto. Quindi la fantasia crea collo stesso processo un Olimpo Omerico ed un Infer-

no Danteseo, un Dio ed un Demone, un boschetto della Dea degli amori, ed un regno di tenebre, ove la morte signoreggia in tutto il suo orrore, una Madonna ed una caricatura. Epperò le espressioni di *bello ideale*, *bellezza ideale* ed *ideale di bellezza* non sono veramente sinonime. *Il bello ideale* è la più generica rappresentazione dell' idea del bello poggiata sull'idea di qualche classe di esseri ; la *bellezza ideale* è quella in cui la bellezza di un oggetto apparisce maggiore in grazia dell' idealizzazione ; mentre *l' ideale della bellezza* è il bello perfetto. La ragione, quale facoltà dell' assoluto o dell' idea, concepisce anche la bellezza come un assoluto, cioè come suprema e compita bellezza Questa concezione, essendo un' idea pura della ragione non contiene in sè niente di sensibile, nè ha oggetto determinato, in cui possa incarnarsi ; ma dev' esserle ancora fornito. Esso però non le può essere immediatamente offerto dal mondo sensibile ; imperocchè sarebbe prima mestieri d' un regolo per misurare, se un oggetto esterno corrisponda all' idea dell' assoluta bellezza. L' anima pertanto innanzi di passare alla rappresentazione sensibile dell' idea nella realtà dello spazio o del tempo dee cercare in se medesima un' imagine o tipo di esso oggetto. Quindi è ufficio della fantasia di adombrare l' imagine di un oggetto analogo all' idea dell' assoluta bellezza ; mentre l' imaginazione aiutata dalla fantasia deve di essa imagine adombrata plasmare un oggetto reale, parto della ragione insieme e della fantasia. Per questo è d'uopo distinguere l' ideale concepito dalla fantasia, dall' ideale attuato dalla imaginazione o facoltà rappresentatrice; il primo è originale o prototipo, il secondo è imitazione ; l'uno è l'ideale della originaria bellezza, l'altro l'ideale copiato. Perciò la bellezza originale o archetipa, come idea, esiste nella nostra mente, e non si *cava*, come pretende la scuola della sensazione, dall' esterna natura.

§ XIX

La figura umana è in ispezie più ch' altra acconcia a rendere sensibile l'idea della bellezza assoluta in modo da soddisfare la ragione ; quindi fra tutte le forme della natura che conosciamo è la più idonea a comporre ed esprimere un' ideale della bellezza. Gl'ideali degli antichi artisti greci sono espressi in figure umane improntate d'una ideale bellezza ; per lo che come monumenti ed esemplari del gusto acquistarono un pregio altamente classico per la posterità. Tuttavia essi non sono che copie dell'i deale supremo della bellezza, nè giunsero mai a tanto da cogliere perfettamente il vero ideale del bello La Venere de' Medici e l' Apollo del Vaticano si possono denominare ideali di bellezza solo in quanto si accostarono più che altri lavori come copie all' ideale, all' archetipo del bello. Dal che non vuolsi in verun modo inferire, che sia dato unicamente allo scultore ed al pittore di creare ideali ; quasi che il musico, il poeta e l'architetto non potessero raggiungere l'ideale nelle arti loro. Perchè dovrebbe trovarsi l' ideale nelle cose soltanto dello spazio, e non anche in quelle del tempo e nelle spirituali ? Non si possono forse imaginare le particolarità che formano un carattere, il loro ordinamento, il nesso e lo sviluppo necessario ed armonico come una forma reale, colla stessa esattezza e verità con cui si rappresenta la figura del corpo umano ?

§ XX

Essendo condizione essenziale del bello, che la forma sensibile sia l' espressione o il simbolo obbiettivo d'un' idea, sembrerebbe che l' artista avesse da togliere dalle opere sue ogni impronta d'individualità, e che la natura della bellezza consistesse nella mancanza di carattere. Vinckelmann paragona la bellezza all'acqua di fonte , la quale è tenuta per tanto più salutare quan-

to ha meno di sapore Un' opera artistica è anzi più bella, quanto è più individua, spiccando più chiaramente ogni singola parte, ed è tratteggiata con tutte le sue note caratteristiche. L' infinito dell'idea rimane sempre lo stesso, ma la forma ne risulta più finita. Pongasi mente come Shakspeare sa trovare il giusto mezzo fra i due estremi, cioè con quanta evidenza in lui l'intera e scolpita individualità degli speciali caratteri si presenti insieme come espressione del carattere comune dell' umanità. *Idealizzare* e *individuare* non è che una sola operazione. Un' anima è rappresentata in un corpo, che deve ricoprirla soltanto a quella guisa, che un umido velo informa le membra, sicchè vi trasparisca in ogni sua parte. Ma per giungere a tanto è necessario innanzi tratto, che l' artista con molto esercizio abbia acquistato l' abilità di trovare ad ogni anima il corpo conveniente, e di riconoscere in ogni corpo lo spirito animatore. Ciò intervenne ai greci scultori, e per questo ogni loro ideale ha un' individualità tutta sua propria. *Un ideale estetico è insieme anche individuo.* A torto si divide il caratteristico dal bello, poichè in un' opera d' arte il bello si confonde col caratteristico, e lo contiene per modo, che può dirsi non esservi bellezza senza carattere. L' ideale individualità, ossia una bella espressione dell' ideale sotto condizioni caratteristiche, fu il principio regolatore dell'arte antica. Nella creazione degli ideali essa era aiutata dalla mitologia, che sì grande dovizia le porse di numi e di eroi, tutti improntati della più pronunziata individualità Il culto materiale di quella età richiedeva una sensibile rappresentazione di quegli esseri sovrumani, e perciò ideali. L' arte quindi dovette raffigurarli in maniera idealmente bella, affinchè fossero contemplati col massimo diletto. L' opinione per altro, che l' arte antica abbia esaurite tutte le maniere possibili di rappresentare l' idea della bellezza è infermata bastevolmente dall' arte moderna colle imagini della Madonna. Gl' ideali sì dell' una come dell' altra sono eccel-

lenti ciascuno nel suo genere, rappresentando entrambi l'ideale primogenito o archetipo in un modo diverso senza compitamente raggiungerlo. Per lo che la fantasia potrà anche in avvenire figurarsi con originalità l'ideale della bellezza; poichè esso come assoluto non si potrà mai perfettamente cogliere e rappresentare. Medesimamente riuscirebbe inutile di ricercare l'ideale della bellezza nella natura, e sarebbe falso il dire, che l'arte abbia creata la bellezza ideale colla semplice imitazione della natura. L'arte non toglie dalla natura che la forma in genere, sotto cui porge il suo ideale; esso è lavorato dalla fantasia dell'artista con ispontanea e piena libertà; senza prima raccogliere qua e colà diligentemente i lineamenti delle singole cose della natura, come un'antica favola artistica ci narra di Zeusi, che formò l'Elena, e secondo altri la Venere de' Crotoniati. — Come mai l'artista potrebbe sapere, che ciò che manca in un oggetto e si trova in un altro, sia un difetto estetico? A ciò, dicesi, guidano le proporzioni. Ma come si potranno conoscere le proporzioni, se in natura non v'ha un viso perfetto? Ed ancorchè esso vi fosse, come giungerebbesi a saperlo? Anche passando a rassegna tutte le donne dell'universo, Zeusi, senza l'idea anticipata di una formosità perfetta, non avrebbe potuto farsene il concetto, nè offrire un complesso armonico, una vera opera omogenea. Medesimamente Policleto non avrebbe mai potuto foggiare un modello acconcio a servir di norma alla statuaria greca per le proporzioni del corpo umano, se non l'avesse preconosciuto mentalmente. Che se anche fosse vero il racconto del principe della greca pittura, accennerebbe solo alla necessità di diligentissimi studi preparatorii per la libera creazione di opere belle. Al quale proposito nota sapientemente il Gioberti, che lo studio e l'osservazione della natura sono necessari, perchè l'uomo possa riflessivamente conoscere, incarnare colla fantasia, e riprodurre coll'arte i tipi intellettuali, che gli sono somministrati dal-

la ragione. Quindi *l' osservazione esterna* coopera allo sviluppo dell' idea, ravvalora l'ingegno dell'artista, il quale da più copie, che si possono più o meno accostare al perfetto esemplare, può avere maggiori occasioni a renderlo più preciso e perspicuo ; e giova unita all' esperimento ad abilitare l' artista a ben maneggiare la materia in cui incarna l' idea.

Ecco come le arti, tuttochè *non sieno un' imitazione della natura*, abbisognano dello studio di essa. Lo studio della natura è come l' educazione estetica, il tirocinio mentale, per cui la fantasia si avvezza a cogliere i tipi intelligibili, a convertirli in tipi fantastici, ad estrinsecarli ed esprimerli col magisterio della parola o coll' industria dell' arte.

§ XXI

Al bello nel suo ampio significato è opposto il brutto, ossia quello onde è tolta l' unità od armonia, che deve regnare tra lo spirituale ed il sensibile, tra l'idea e la forma. Esistendo nell' uomo la somma bellezza fisica, ne viene che in lui troviamo anche il brutto nel suo maggior grado ; e ciò che in natura corrisponde ad un fine, appare brutto solamente in quanto si considera come cosa separata e quasi divisa dal complesso dell' ordine mondiale, e si confronta colla forma umana. Se il bello esercita una virtù attraente sull'animo, se vi risveglia l' amore nel senso più lato, il brutto in cambio opera sovr' esso con una forza repulsiva, e l'impressione che ne conseguita appellasi odio.

§ XXII

Le forme principali dei fenomeni del bello, che si presentano quasi altrettante modificazioni di esso, come i toni della scala musicale, o i colori d' un raggio rifratto, sono il *sublime*, il *grazioso* ed il *comico*. Non vuolsi però nelle varie specie del bello segnare con

soverchia precisione i relativi confini; perocchè in questo campo non v'ha propriamente scompartimenti, ma linee, che tracciano più presto il passaggio che la divisione.

§ XXIII

Il bello è adunque l'idea incorporata o resa sensibile, o, in altri termini, la forma sensibile in armonia o in equilibrio coll'idea. Se l'idea rappresentabile soverchia e sturba esso equilibrio, ed è troppo grandiosa per poter essere compitamente espressa dall'opera, e non ostante ne restiamo impressionati per modo che l'idea è colta nella sua immensità, e la mente nostra viene dall'opera sollevata all'infinito dell'idea, allora entriamo nella sfera del sublime. Quindi il sublime altro non è che il grandioso, che risveglia e suscita in noi l'idea dell'infinito. Contempliamo, per esempio, in una notte serena illuminata dalla luna la distesa del firmamento, imaginiamo gli astri innumerevoli sparsi nella vôlta del cielo, pensiamo a Dio, all'eternità; però la più ardita fantasia è impotente di concepire l'idea d'uno spazio immensurabile, e d'un essere e d'un'esistenza senza principio e senza fine. La ragione soltanto è capace di poggiare a tanta altezza. Nel sentimento del sublime la ragione trovasi in lotta colla sensibilità, onde conseguita una delle note caratteristiche di queste specie di sentimento, cioè un misto di piacere e di dispiacere. Dispiacere da parte della sensibilità, la quale, cercando d'impadronirsi appieno dell'obbietto, soggiace nell'infruttuoso tentativo, e quindi nasce un sentimento di necessità prepotente, che avanza la forza fisica dell'uomo, d'un che d'inarrivabile collocato oltre il dominio del suo libero arbitrio, ed in opposizione ad esso — e sommo piacere da parte della ragione, la quale appunto per l'elemento opposto arriva a più chiara conoscenza di se medesima, sollevasi altamente sulla sfera della sensibilità, e sen-

te più al vivo la coscienza delle sue forze, della sua divina natura. Un tate squilibrio o disarmonia pertanto si tramuta in equilibrio ed armonia. Il sentimento del sublime abbraccia tutte le nostre facoltà, tocca le più recondite fibre del nostro essere, e produce riverenza insieme, venerazione, meraviglia e stupore accompagnati da una specie di sacro brividio, che investe e scuote tutto l' animo nostro.

§ XXIV

In generale la base o l' essenza del sublime è la grandezza. *Grande* appellasi ciò che avanza notabilmente l' ordinaria misura. Quantunque il sublime presupponga la grandezza, non però ogni grandezza in se medesima, o ciò che è semplicemente grande è anche sublime. La grandezza è sempre un concetto relativo, e quindi limitato. Così, a modo di esempio, il monte San Bernardo, paragonato col Cimborazo, cessa d' essere grande; così questa in paragone della terra, la terra del Sole, ecc. Al contrario il sublime è maggiore d' ogni misura; non è un concetto di rapporto, ma illimitato; è l' immenso, l' infinito. Ciò che adunque non ha l' idea dell' infinito, per quanto contenga in sè di grandezza, non è sublime, ma solamente grande, come p. e., i Ciclopi giganteschi degli antichi.

§ XXV

Il grande si parte in *matematico* od *estensivo*, e in *dinamico* od *intensivo*. Grande matematicamente è tutto ciò che ha tanta estensione nello spazio o nel tempo (distese verticali od orizzontali), che solo può essere percepito mediante una forte attività del potere rappresentativo, come una lunghissima catena d' alte montagne, o una lunga serie di secoli. Grande dinamicamente è ciò che manifesta somma forza fisica, intellettuale o morale, la quale non possa essere conce-

pita, che mediante un sommo conato della mente; p. e. una burrasca, un tremuoto, un' eruzione vulcanica, una bufera, un uragano, un sotterraneo ribollimento, ecc.

§ XXVI

Se il grande in qualche oggetto eccede di molto la misura conveniente al suo fine, talchè avanzi tutte le idee nostre di cose consimili, e quindi in alcuni casi possa riuscire nocevole, eccitando lo spavento e il raccapriccio, appellasi *mostruoso*, come ad esempio il microsmo, serpente dei mari della Norvegia, animale rapace di sì mostruosa grandezza, che non di rado le navi restano sospese sul suo dorso, e di cui le parti sporgenti sembrano altrettante colline. In grazia del danno che reca esso animale, il mostruoso eccita qui senza dubbio paura ed orrore. Ma anche nell' ordine morale ha luogo il mostruoso. Così denominiamo mostruosa ladi Macbet per la grandezza straordinaria della sua sete di regno; e medesimamente le sorelle Regan e Goneril nel Lear per l' eccesso delle snaturate loro passioni.

§ XXVII

Ciò che in grandezza avanza notabilmente non tanto la debita misura, quanto le nostre idee intorno ad oggetti della medesima specie, sicchè nè il dannoso o spaventevole, nè alcuna sproporzione vi si manifesti, dicesi in senso proprio *colossale*. Questa voce, come è noto, piglia la sua origine dai colossi, e specialmente da quello che chiamossi antonomasticamente con tal nome nell' isola di Rodi, il quale alto settanta braccia fu eseguito da Carete Lidio, discepolo di Lisippo, ed eretto in onore del Sole all' entrata del porto della città capitale. Se l' oggetto colossale trascende di molto la grandezza, apparisce per ciò appunto sublime. Così gli antichi colossi naturali, le giogaie più colossali dei

due continenti, le montagne della Svizzera coperte di eterni ghiacci, delle Cordigliere, del Tianchan, dell' Imalaia, i picchi di Teneriffa e dell' Ararat; così gli antichi colossi dell'arte, le piramidi di Egitto (Ceope, Chefreno, Colule) sorgenti come coni elevati di montagne, gli obelischi di Tebe, le torri dei Birmanni, ecc., s'avvicinano al sublime: tuttavia il colossale dell' arte è di gran lunga inferiore al colossale della natura.

§ XXVIII

Il sublime dividesi in fisico e in psichico, della natura cioè e dello spirito. Il sublime fisico si parte, come il grande, in *estensivo* ed *intensivo*: ci porgono esempii del sublime estensivo l' oceano interminato, l' immenso firmamento, ecc. Il diletto che deriva da questa specie di sublime non fondasi già nell'interesse matematico, cioè nel computo parziale delle diverse proporzioni e dei numeri, e nelle successive sintesi di questi in un solo concetto; sibbene ha il suo fondamento nella immediata e totale impressione dell' infinito sull' animo commosso. Questa impressione non avviene nelle successive percezioni delle singole parti, se non in quanto la fantasia, nel conato d' abbracciarne il complesso, mette in azione tutte le sue potenze misuratrici; ed in ultimo, disperando di riuscirvi, confessa insufficiente ogni regolo, ed ha innanzi nuovamente tutto l' immensurabile, che opera perciò con maggiore efficacia sull' intelletto e sul cuore. I viaggiatori ci narrano, che solo a certa distanza appaiono sublimi le piramidi; perchè, più ad esse appressandosi, la successione regolare dei gradini fornisce un mezzo troppo facile a misurarne le proporzioni, onde s' indebolisce l' impressione totale. Medesimamente possiamo togliere ad un obelisco la sua maestosa grandezza col mezzo di grandi macchie di colori, venendo meno l' efficacia dell' impressione, allorchè possiamo afferrare coll' occhio una sola parte dell' oggetto sublime.

Inoltre l'immensurabilità dello spazio non può sì facilmente disgiungersi dall'idea dell'immensurabilità dinamica che lo sostiene o rimuove. Così l'interminabile superficie del mare non può dirsi sublime, perchè presenta al nostro sguardo uno spazio immensurabile, ma perchè questo spazio è pieno di forza vitale. Medesimamente le grandi catene di montagne non ci appaiono sublimi quali grandiosi massi sovrapposti gli uni agli altri; sibbene perchè sono il prodotto di una forza straordinaria, che anche nell'apparente calma racchiudono in se medesimi. E siccome il sublime in genere, e specialmente il sublime estensivo si procaccia l'attenzion nostra soltanto per l'essenza sua, cioè pel carattere dell'infinito e dell'immensurabile; egualmente nelle opere dell'arte non s'affanno i minuti ornamenti, i quali non servono che ad indebolire ed informare l'impressione totale. Per ciò stesso dispiacciono le accumulate figure geroglifiche negli obelischi egiziani; nè fanno piacevole impressione i ridondanti abbellimenti nella colonna trionfale di Traiano e in quella dell'imperatore Antonino. Perciò la Basilica di san Pietro in Roma, quel gigantesco edifizio che avanza in grandezza ogni tempio antico e moderno, non rende impressione analoga alla sua grandezza. Quindi un poeta non dee partitamente descrivere tutto l'oggetto, ma adombrarne alcuni tratti potenti; onde Klopstock nella Messiade disse di Dio: *Protendo il mio capo pe' cieli, il mio braccio per l'infinito.* La qual maniera di rappresentare l'oggetto giunge talvolta sino alla subita elissi, ed a lasciare incompiuto il termine del verso, con cui non di rado si rinforza ed avvalora l'impressione del sublime.

§ XXIX

Quando la natura si mostra immensurabile rispetto alla forza e potenza sua, dicesi dinamicamente o intensamente sublime. Per la sublimità dinamica della na-

tura vuolsi che la sua possanza apparisca tale, che in paragone non regga nessuna forza umana, la quale contr'essa dovrebbe necessariamente soccombere, cioè che si mostri formidabile. Tuttavia non dobbiamo già provare un vero timore, poichè il timore e l'angoscia sturbano lo stato tranquillo dell'animo, che è necessario a percepire la natura nella sua sublimità. Sebbene la nostra forza sensibile sia un nulla a paragone della potenza della natura; pure la cosa cangia d'aspetto, allorchè confrontiamo le potenze del mondo materiale colla natura nostra indipendente, spirituale e superiore al senso. Nella coscienza di essa natura ci sentiamo appieno indipendenti, sentiamo la nostra forza morale, ed, opponendola al poter fisico della natura, veniamo a conoscere la nostra superiorità su qualunque influenza di essa. Presentano esempii di questo genere un incendio che prorompa e distrugga un'intera città, l'oceano sconvolto dalla forza di tempestoso uragano; e fin anche nella calma gli effetti terribili delle forze struggitrici tengono del sublime, come le vaste e confuse rovine d'un tremuoto, come quelli di Lisbona o delle Calabrie, descritti mirabilmente l'uno dal Baretti, l'altro dal Colletta. Al sublime dinamico appartengono altresì il poter del destino presso i pagani com'è stupendamente descritto da Orazio nell'Ode XXXV del libro I, la possa di Giove, come la dipingono Omero nell'Iliade lib. I. 558 e seguenti, ed Orazio nell'ode I del libro 3°; l'onnipotenza di Dio nelle parola di Mosè: parlò il Signore: *Fiat lux, et facta lux est.* Il sublime dinamico fisico o morale è distinto dal Gioberti in *positivo* e *negativo.* Il primo rappresenta la forza infinita come produttrice di bene, ordine, armonia: il secondo viceversa. Gli esempi succennati, come il *fiat lux* di Mosè riportato da Longino, l'Oraziano tolto da Omero: *Cuncta supercilia moventis.* Nettuno che con tre passi varca l'oceano appartengono alla prima specie; e alla seconda i luoghi dei profeti e dei poeti profani, che descrivono l'universo o una parte di esso, e le

città e i regni involti nelle tenebre e nello scompiglio dalla mano potente e irata dell'Altissimo, e dalle forze disordinate della natura. Medesimamente l'orrore, che nasce dall' ateismo, come in alcune poesie e prose del Leopardi, nelle Tenebre del Byron, nel passo del Salmista : *lo stolto disse nel cuor suo : Iddio non è*. Di questa specie è pure il sogno del Richter imitato dal Quinet nel suo Asevero. Tale è pure il sublime satanico, che dipinge le colpe, il delitto, la ribellione, la strage, la sventura, il cruciato sommo dei sensi e dell' animo, di cui abbiamo esempi ne' poeti Indiani, in Goëthe, in Shakspeare, e massime in Dante (Ugolino). Di questa specie, per esempio, sono le follie di Orlando nell' Ariosto, la discordia nel campo d' Agramante, Rodomonte nell' assedio di Parigi, l'Adamastor del Camoens nei Lusiadi, ecc.

§ XXX

Il sublime psichico abbraccia il sublime intellettuale e il morale: il primo si riferisce ad una grandezza non comprensibile dalla intelligenza ; il secondo a quella del sentimento.

Intellettualmente sublime è l'universo, manifestando l'idea d' una sapienza infinita ; e tale eziandio ci apparisce la storia universale, come rivelatrice d' un disegno cosmico ordito dalla stessa eterna sapienza.

Il sublime morale sta nell' espressione di affetti generosi, e nella rivelazione di grandi caratteri. L'altezza dell' affetto e del carattere, o, a dir breve, l' elevazione dell'anima non si appalesa che nella lotta e nel conflitto ; poichè la grandezza della forza spicca in tutta la sua luce mediante la grandezza degli ostacoli, onde riesce vincitrice. Però il sublime morale è il più interessante fra tutti i generi del sublime ; conciossiachè non havvi, dice Seneca, spettacolo, che gli Dei riguardino con maggior compiacimento, dell' uomo grande in lotta coll' avverso destino. La lotta poi è in-

teriore, allorchè l' uomo pugna con se stesso; ovvero esteriore, se col mondo che lo circonda o col destino. Lodiamo quell' eroe, la cui ragione trionfa nella lotta colla sua natura inferiore, e la nostra estimazione s'accresce a misura della forza fisica, che indarno oppose contrasto alla volontà ragionevole. Sublime in tale rispetto è l'Uomo-Dio là sull'Oliveto, dove pienamente trionfa sulla riottosa natura umana. La quale grandezza d' animo, per lui dimostrata, raggiunse il supremo termine di gloria per la pace e tranquillità celeste, onde sostenne i più crudeli martori; per la divina misericordia, con cui favellò alle donne di Gerosolima; e per la fervidissima preghiera fatta sulla croce a pro dei suoi nemici: *Padre, ad essi perdona, ch' e' non sanno quel che si facciano.* Nel conflitto col mondo esteriore l'anima fa prova di sua morale sublimità, affrontando con fermezza e coraggio i più gravi pericoli. Non temere, disse Cesare all' impaurito pilota, tu conduci Cesare, e la sua fortuna: *Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae.* Orazio, ode III, lib. 3. Medesimamente sostenendo con costante animo le più gravi sventure e i più atroci tormenti; di che giovi, per esempio, il Prometeo di Eschilo. Dichiarandosi altresì fermo e risoluto ad incontrare la morte piuttosto che patire una macchia di disonore: tale si mostra la morale sublimità di Regolo nel senato romano, e nella sua partenza da Roma. Orazio, ode III, 5. Così è sublime l' Edipo di Sofocle per la spontanea rinunzia d' ogni esteriore dignità e fino della vita, non appena è consapevole d' aver macchiato l' anima sua da colpa benchè inavvertitamente commessa. — Pel valore estetico d' un sentimento grande e sublime non sempre è necessario il pregio morale; basta che si manifesti grandezza e forza di volontà. Per lo che ogni eroismo ha in sè l' impronta del sublime, sebbene non sia sempre accompagnato dalla moralità. Allorchè la Medea di Corneille, quella ferocissima donna, alla sua confidente che le dice: *la città vostra vi odia, il consorte*

non si fida di voi, che vi resta in mezzo a tante sventure?, risponde: « *Moi* »; ognuno comprende la grandezza di questo sentimento in onta ai delitti che Medea commette con esso sentimento, ed anzi in gran parte per opera sua. Maometto in Voltaire, alla domanda « con quale diritto egli ingannasse i popoli? soggiunge: con quello che una veggente intelligenza e salda ne'suoi propositi ha sulle rozze e impotenti anime vulgari ». Di esso genere eziandio è il sentimento che Milton nel Paradiso perduto pone in bocca a Satana, sebbene esprima la più squisita malvagità. Dopo la sua caduta ci parla all'inferno con queste parole:-« Vi saluto, orridi luoghi; ti saluto o l'ultimo de' mondi, o profondissimo inferno! accogli il nuovo tuo ospite, che porta seco un'anima, cui nè spazio, nè tempo potranno mutare giammai. L'anima è stanza a se stessa, e può in se medesima creare un inferno del cielo, e un cielo dell'inferno. Qui almeno saremo liberi, perchè qui l'Onnipossente non ha creato oggetti onde ci debba privare, egli non ci caccerà da questo luogo ». Mefistofele nel Fausto di Goëthe tiene dell'imponente, allorchè baldanzoso si beffa dell'umana debolezza pel suo continuo ondeggiare tra il bene ed il male, e si consola della propria risoluzione di negare assolutamente tutto ciò che è virtù e perfezione; onde noi attribuiamo non so qual tinta cupa di sublime grandezza a quell essere che ci presenta fedelmente come in uno specchio gli scogli, a cui rompe si spesso l'umana fralezza.

Sebbene in sequela a quanto fu detto l'apparenza d'una energia superiore, o una forza d'animo predominante, ma traviata, partoriscano interessamento estetico; tuttavia basta non ch'altro un raggio di riflessione estetica, perchè tutta l'appariscente sublimità del vizio si scolori e svanisca a petto della luce purissima della virtù, in cui soltanto ha seggio la vera grandezza e dignità umana.

Anche gli affetti e le passioni manifestano talora una grandezza che colpisce ; non però immediatamente e per sè , ma per mezzo d' una forza straordinaria di azione che comunicano, e per l'eroico ardimento onde infiammano il cuore. Sovente essi promuovono e insieme soddisfanno i bisogni della ragione. Di questa fatta si è, p. es. , lo sdegno di Amleto per la morte del padre e per la vita rotta a libidine della regina sua madre ; l' ira di Lear contro le figlie sconoscenti e crudeli, specialmente la terribile maledizione (Atto I, Scena IV): il giuramento , che Carlo Moor proferisce nella pienezza dell' affetto (Atto IV, Scena V) ; la sete di vendetta di Makduff, il quale , côlto quasi da fulmine alla novella che Macbet aveagli uccisi i figli , tace a dilungo col volto nascoso fra le mani , e finalmente traboccante d' immenso dolore , di rabbia e di vendetta prorompe : *Ei non ha figli.* Fra le varie specie di sublime richiede maggior semplicità di espressione quello che risiede negli affetti e nelle passioni; come ne tien fede l'accennato esempio. Un'anima commossa è tutta concentrata in se medesima, e ciò che la distrae dal suo affetto le riesce di tormento. Moltissime idee si affollano nella mente sua per prorompere ; ma non potendole tutte ad un tempo proferire , rimane quasi soffocata, e può appena balbettare senza connessione quelle che prime le corrono sul labbro. Che cosa, p. es., poteva proferire Edipo nell' orribile istante, in cui , per la rivelazione del vecchio servitore di corte, vide squarciato il velo di tutto il mistero ; allorchè conobbe che egli stesso era stato colpito dalla tremenda maledizione scagliata sull' uccisore di Laio ? « Ohimè! ohimè! ormai tutto è chiaro », lo fa esclamar Sofocle. Ohimè è l' espressione della natura nel subito sbalordimento , è il sospiro che mette l' infelice , quando gli vengono meno le parole; e il primo pensiero ad affacciarsi all' animo di Edipo dovea riferirsi alla combinazione delle circostanze: ormai tutto è chiaro. Seneca ,

in cambio, cui tale linguaggio sembrava di troppo tranquillo, fa che il suo Edipo nella medesima situazione prorompa infuriando in altri termini:

Dehisce tellus, tuque tenebrarum potens
In Tartara ima, rector umbrarum, rape.

A misura che più rimbombano le parole, e tanto più rimane freddato il cuore; sembrandoci di ascoltare più il retore, che l' infelice Edipo.

Ma quanto è costante e ferma un' anima eroica nei suoi sentimenti, e quanta è la brevità e la forza che adopera nello esprimerli, allorchè sia risoluta; altrettanto deve mostrarsi feconda d' idee, quando prima d' agire riflette, e trovasi tuttavia incerta della via che le accenna la virtù. Allora il sublime degli affetti riveste il più splendido ornamento dell' espressione, e pone in atto tutto il nerbo dell' eloquenza per mettere nel maggior lume i motivi d' amendue le parti. L' anima incerta qua e colà vacilla, trascinando seco or quinci or quindi gli uditori, finchè la voce potente della virtù la toglie dallo stato della sua tormentosa incertezza. Allora i dubbii svaniscono, son vinti gli ostacoli, e la risoluzione è presa con indeclinabile fermezza. Giovi ad esempio il monologo di Amleto: essere o non essere felicemente imitato da Fed. Halm nel principio dell' atto terzo della Griselda (v. la nostra versione; II ediz. Milano, 1842).

§ XXXI

La rappresentazione del sublime può aver luogo benissimo in quasi tutte le arti; non però in tutte alle stesse condizioni e col medesimo effetto. Esso è in poter del poeta non meno, che dell' oratore, del pittore e dello scultore. L' architettura d' ordinario esprime più la grandezza, che la sublimità. Nella musica il sublime dipende principalmente dall' accompagnamento

musicale e dall' espressione d'un qualche passo sublime. Vanno in questo genere ricordati gl' inni più antichi, e le migliori composizioni pel canto fermo, come l' *alleluia* nel Messia di Haendel, il *Sanctus* nel Requiem di Volgeer e l' *Agnus Dei* in quello di Mozart, nonchè il cavallo e il cavaliere nell' Israele in Egitto di Haendel, i tratti migliori del suo *Te Deum*, l' andante nella sinfonia in *ut* minore di Beethoven colla maestosa introduzione delle trombe, e lo stupendo finale di questo capolavoro colle sue imponenti armonie.

Coll' arte coreografica è a'dì nostri impossibile l'espressione della grandezza, e più ancora quella del sublime. Diversa dalla nostra era la sua condizione presso gli Elleni e gli altri popoli dell'antichità, ove il ballo in origine era sacro agli Dei, ed eseguivasi d'intorno agli altari.

§ XXXII

Affine ed analogo al sublime è il *solenne*, il quale, accompagnato dal carattere di calma che gli è proprio, dispone la mente a rispettosa aspettazione di cose grandi ed importanti, o, concentrandosi in noi stessi, ci rapisce potentemente, ma senza impeto d' affetti, nelle serene regioni dell' ideale Se però questa calma tranquilla non giunge a destare in noi idee od immagini insolite, essa non ha nulla di solenne, e riesce stucchevole e languida da opprimere e svigorire lo spirito ; come ad es.: la quiete ne' crocchi cerimoniosi, il profondo silenzio in una landa deserta, o quello nella casa di Euclide descrittoci da Plauto. Nel solenne la musica entra innanzi a tutte le arti in virtù della sua magica forza ; per lo che essa è più ch' altra acconcia a mantenere il sentimento religioso e la pia devozione nel culto divino. Chi non sente il solenne, allorchè nella Basilica di san Pietro in Roma, fra le mille e mille lampadi che vanno grado grado spegnen-

dosi, risuona sotto la vôlta maestosa il grave *Miserere*, e risveglia potentemente nell' anima il pensiero della tomba e della eternità!

Un grado maggiore del solenne è il *maestoso*, il quale richiede una certa venerazione, che può giugnere fino all'adorazione ed al culto. Uno splendido esempio l' abbiamo nella Messiade di Klopstock, allorchè appare Geôva nel Canto 2°, v. 138-145. La musica anch' essa ha il *maestoso* suo proprio, come si nota nella sinfonia d' introduzione della Clemenza di Tito di Mozart, nella marcia e nel finale della stessa opera.

§ XXXIII

Medesimamente affine ed analogo al sublime è il *magnifico*. Esso è l'unione del sublime coll'ornato ideale, ed anche con uno splendore puramente accidentale e materiale, come indizio di ricchezza e simbolo di potenza. L' azzurra vôlta del firmamento colle sue miriadi d' astri scintillanti, i colori settemplici dell' arco baleno, le scene stupende del sorgere e tramontare del Sole sono esempi di sublime magnifico nella natura, in quanto si considerino come opera ed espressione dell' idea suprema. Ma essi valgono altresì di esempi nella sfera dell'arte, allorchè riescono ad esprimere un' idea; come la lodatissima aurora e il tramonto del sole di Schönberger che adorna l' imperiale pinacoteca di Vienna. Ad esso magnifico dell' arte appartiene eziandio la colonna corintia, il capitello della quale riccamente ornato non è già un semplice fregio accidentale, ma ideale; il Giove Olimpico di Fidia formato a meraviglia del mondo di avorio, d ebano, d' oro e di pietre preziose, tuttochè una tale composizione eterogenea sembrasse di troppo ardita anche ai contemporanei conoscitori dell' arte. Così la preghiera mattutina di Adamo nel paradiso perduto di Milton, il santo nel *Te Deum* di Haendel per la pace di Utrecht, l' *Alleluia* nel Messia dello stesso, sono tenuti

per esemplari di produzioni magnifiche. Ma l'ornato e il fregio per sè non bastano a costituire il vero magnifico dell'arte, a cui deve sempre concorrere come base il sublime. Del resto, sebbene il magnifico non muti natura anche con un soverchio sfoggio di ornamenti e di splendore; nullameno l'artista non deve in questo eccedere i debiti confini, correndo altrimenti pericolo di perdere la semplicità e con essa anche lo stesso sublime, onde l'oggetto, anzichè abbellito, resterebbe svisato, tronfio e senza gusto.

§ XXXIV

Per ultimo è in intima attinenza col sublime il *nobile*, il quale prendesi in aspetto ampio, o stretto. Considerato in quest' ultimo aspetto, il nobile è in opposizione al *comune*. *Comune* è tutto ciò che non manifesta indizio di attività razionale, ed è un prodotto delle facoltà inferiori; mentre il *nobile* piglia origine dalle facoltà superiori, cioè dalla ragione. Quindi l'azione dell' uomo appellasi *comune* ov' essa sia l'effetto dell'istinto naturale; *decorosa* (*quod decet*), allorchè annunzia legalità esteriore e rispetto alle convinzioni sociali; e *nobile*, se è figlia esclusivamente della ragione, che non si lascia prendere all' esca de' sensuali appetiti. Chiamasi, per es., *comune* una fisonomia che non esprime traccia d'intelligenza umana, *espressiva*, se l'anima manifestasi ne' suoi lineamenti, e *nobile*, quando uno spirito puro ne impronta le sembianze. Laonde il nobile opposto al comune è sempre l'ottimo, l'elevato; è l'espressione cioè del razionale in antitesi al materiale. Il nobile per tanto in senso stretto nasce quantunque volte il grande si riferisca e subordini particolarmente al morale, che può solo otteuersi mediante il sagrifizio degli appetiti inferiori, la vittoria su noi stessi, la propria stima e il debito rispetto per l'altrui personalità. Lo che per fermo è in-

dizio di energia di spirito e di gran potenza di volontà, e suscita quindi efficacemente le idee morali. Il *nobile morale* risiede nel libero dominio sovra di se stesso, non iscompagnato dalla soavità dell' animo, e da non so qual dignità, che si procaccia reverenza e rispetto. *Moralmente nobile* è il generoso perdono di gravi offese, lo spontaneo sagrifizio degli averi e della vita stessa per la verità, la giustizia e pel bene del prossimo. Tale si fu, per es., la condotta di Aristotele nell' esiglio, le parole di Augusto nell'atto della riconciliazione con Cinna, che congiurava contro di lui: « Diveniamo amici, o Cinna; vedi, io ti stendo pel primo la destra »; il contegno di Focione, che., dannato a morte dagli Ateniesi, impone a suo figlio come supremo ed inviolabile comandamento di non vendicare l' offesa che gli avevano fatta i concittadini da lui beneficati. La *morale grandezza* d' un carattere, che avanzi le ordinarie forze morali, traluce non pure dalle azioni, ma dal portamento, dall' aria del volto, dai gesti e perfino dalla voce. Quindi il nobile, sotto qualsiasi aspetto, presentasi sempre come un non so che di dignitoso, che si procaccia la nostra divozione. Essendovi poi una virtù austera (*virtus austera Catonis*), ed una mite e soave; così il nobile può mostrarsi atteggiato a serenità o a dolcezza, conciliandosi in quest' ultimo caso la stima insieme e la nostra affezione; siccome quello che riveste le attrattive della grazia medesima, a cui generalmente rendiamo di buon animo tributo di omaggio. Esempi di nobile ci ministrano l' Apollo del Belvedere, l' Ifigenia ed il Tasso di Goëthe, Schiller in moltissimi luoghi de' suoi drammi, come nel carattere dell' Eloisa in Amore e Raggiro, della Tecla nel Wallenstein; Manzoni in quello dell'Ermengarda, ecc

Nobile nel suo ampio significato dicesi *tutto ciò ch'è ideale nella forma e nell' espressione.* Nel qual senso possono considerarsi come nobili anche parecchie figure di Fauni che ci pervennero dall' antichità; così le

opere dell' architettura greca son nobili a confronto delle gotiche, le quali tengono piuttosto del sublime. Il nobile della forma spicca più saliente nell' espressione degli affetti ; onde ci accorgiamo subito del difetto si nel poeta epico o drammatico, come nel pittore storico e nello scultore. È nobile l' espressione dell' affetto, allorchè nell' impeto suo apparisca subordinato alla ragione, e non offenda tanto o quanto nè pel grado a cui giunge, nè pel modo, onde si manifesta la dignità dell' umana natura. Dal che conseguita, che non sarà mai nobile quella espressione d' affetto o di passione, in cui l' uomo si mostri non altro che animale, ed abbassi il sentimento e la dignità sua; onde nè una smodata brama di vendetta, nè uno sfrenato istinto dell'uomo inferiore potranno mai rappresentarsi esteticamente sotto nobili forme.

§ XXXV

Molto affini ed analoghi al grande e al sublime, e sovente identici ad esso sono altresì il *terribile* e l'*orribile*. Il *terribile* ha per base il presentimento della rovina ; l' *orribile* non altro che un presentimento vago ed indeterminato. Il loro effetto estetico parte è conforme al tragico, di cui parleremo in appresso, parte consiste in uno speciale eccitamento della fantasia, la quale acquista un più libero campo di azione per l' aspetto vago ed indefinito in cui gli oggetti appariscono. Bellissimi esempi di esso troviamo nell' Amleto, nel Macbet, nelle antiche leggende e poesie settentrionali, in Dante e nel Fausto di Goëthe. Non vuolsi però confondere il terribile coll' orribile, perchè il terrore eccitato dal primo è più ch' altro riposto nella fantasia. Così reca terrore l' aggirarsi soli a traverso una foresta e un deserto, in un vasto palagio, fra antiche ruine e per diroccati castelli. La stessa oscurità profonda della notte ha in sè qualche cosa che investe l'animo di terrore, anche non avendo paura di spettri,

Così, per modo di esempio, riceviamo un' impressione di terrore, allorchè nei profondi silenzi della notte moviamo per le oscure vie di vasta città; impressione che riesce tanto maggiore quanto essa è più grande. Il *terribile*, che risiede in non so quale presentimento originato da conoscenza di causa, l'*orribile* che eccita orrore e raccapriccio: per esempio, la scena nel Lear di Shakspeare, ove il re derelitto ed errante per la foresta di notte durante l' imperversare dell' uragano cade finalmente in delirio; l' ingannato Tieste che cibasi de' suoi figli; la pittura dell' orrida grotta di Filotette in Sofocle; lo strazio di Ettore in Omero; lo scorticamento di Marsia in Ovidio; la strage degl' innocenti come oggetto di pittura, ecc., entrano nella sfera del sublime per ciò solo, che, rivestiti del manto tragico od epico, sono elevati nella regione fantastica dell' arte. E qui vuolsi brevemente accennare, come non convenga nelle arti confondere il *compassionevole*, il *terribile* e l' *orribile*. La compassione è sempre estetica; ma il terrore e l' orrore non lo sono che a patto d' essere temperati da qualche bene, ed accompagnati da morale utilità Le arti plastiche hanno più ristretti limiti delle parlanti, in cui esiste successione e non contemporaneità Lessing nel suo Laocoonte ha stabilito i limiti del terrore, perchè non si tramuti in orrore. Per esempio, Monti, nell'Aristodemo (*Atto* 1°, *Sc. IV*), volendoci atterrire col delitto di un padre, che per furor d'ambizione sacrifica la propria figlia, esclama:

(*Aristodemo a Gonippo*).

L' orror tuo sospendi,
Chè non è tempo ancor che tutto il senta,
Sull' anima scoppiar. Più non movea
Nè man, nè labbro la trafitta; ed io,
Tutto asperso di sangue e senza mente,
Chè stupido m' avea reso il delitto,
Della stanza n' uscìa. Quando al pensiero
Mi ricorse l' idea del suo peccato;

E quindi l' ira risorgendo, e spinto
Da insensatezza, da furor, tornai
Sul cadavere caldo e palpitante;
Ed il fianco n' apersi, empio, e col ferro
Stolidamente a ricercar mi diedi
Nelle fumanti viscere la colpa:
Ahi che innocente ell' era!

Potrebbe il pittore o lo scultore fare altrettanto, cioè metterci dinanzi il cadavere di Cesira, e il padre, che col coltello le fruga entro le viscere palpitanti?

Il patimento morale può essere espresso sino all' estremo del terrore e dell' orrore; ma al dolor fisico vuolsi porre un confine. Dante ci dipinge la morte per fame di Ugolino con poche parole, ma scolpite e potenti; all' incontro un autore moderno, mettendo in azione l' Ugolino, passa minutamente per tutti i gradi dell' orribile, narrando come prima morissero di fame i tre figli e poscia lo stesso padre; onde l' argomento riesce sconveniente ad una estetica rappresentazione. Vuolsi quindi rimuovere dall' arte lo schifoso, che desta nausea e fastidio, perchè, penetrando violentemente nell'animo mediante un sentimento involontario, distrugge la libertà del diletto.

§ XXXVI

Ad ogni dote o perfezione estetica opponesi un difetto particolare; potendo trascorrere in vizio sì per esagerazione, come per mancanza od impotenza. Medesimamente interviene del grande e del sublime; onde disse Orazio:

. . . . . . *professus grandia turget,*
Serpit humi tutus nimium timidusque procellae,

il gusto squisito del quale seppe sempre tenersi egualmente lontano da questi due estremi. Difetti opposti al

sublime, al grande e al nobile sono: *l' ampolloso*, *lo stravagante*, il *freddo*, il *fiacco*, l'*ignobile* e il *triviale*. L'ampolloso è la falsa grandezza nei pensieri e nell'espressione. La falsa grandezza non è grandezza, ma ne prende soltanto l' apparenza. Un oggetto da nulla si riveste del vano sfoggio di parole altisonanti; ma la piccolezza del corpo mostrasi tanto più visibile pei trampoli che lo sostengono e il manto che lo nasconde, onde la futilità dell'argomento si accresce per la gonfiezza dell' espressione. La più esagerata ampollosità, che gl' Inglesi sogliono denominare *bombast*, e i Francesi *phoebus*, intende di spacciare l' assurdo per cosa di rilievo, e, credendo di pensare alcun che di grande, non pensa nulla; mastica, come dice Sancio Pancia, colla bocca vuota. L' ampolloso, che sta nel congegnare grandi contorni a piccoli oggetti, riesce in ultimo ridicolo; ond'esso nelle umili produzioni della musa scherzevole è una ricca sorgente di burlesco. L' ampolloso s' insinua in tutte le arti, comunque non porti sempre un tal nome, e prenda invece quello di affettato, esagerato, non naturale, ecc. Esempi di singolare ampollosità presentano Seneca il tragico, Lucano, Stazio, Claudiano tra i romani; alcuni nostri scrittori del secolo XVII, tra cui l'Achillini e il Marini; Joung, Driden tra gl' Inglesi, Lohenstein fra i Tedeschi, ecc. Una specie di gonfiezza più temperata rinviensi eziandio nei genii sovrani, che furono i corifei nell'epoca di transizione o di trapasso ad una maggiore coltura, come per esempio Eschilo e Dante. In quella età la grandezza e la forza costituiscono il carattere dominante nelle produzioni del genio. Egli è quindi di ragione, che il poeta, chinevole al fare grandioso e solenne, pensi di caricare con forti tinte, o sollevare con piene parole gli oggetti volgari, comunque veri e naturali, e sieno quelle volute dal tema dalla disposizione d' animo e dalla situazione del poeta. A' tempi di Molière questo genere di ampolloso denominavasi *précieuses*, ond' egli lo mise in ridicolo col-

la commedia intitolata: *Les Précieuses ridicules*. Lo *stravagante* o bizzarro consiste nell' esagerazione della grandezza intensiva od estensiva, che avanza i limiti del vero e del possibile. Esso è il grande oltre natura. Esempi non infrequenti di tale difetto somministra l'imaginazione spesso soverchiamente esaltata degli orientali. Giovi in proposito la finzione bizzarra che leggesi nel Corano, ove è descritta la visione dell' angelo Gabriele, oppure il viaggio di Maometto nel cielo. Sente pure dello stravagante il passo di Milton nel Paradiso perduto (libro X), ove il Peccato e la Morte costruiscono insieme un argine sul caos.

Il *freddo* è il difetto di calore nel sentimento e nella fantasia, ossia l'assoluta privazione di vero entusiasmo. Così, per es., non pure é freddo, ma sa di affettazione il discorso che Corneille nel terzo atto del Cid mette in bocca a Cimene, il padre della quale era stato ucciso dall' amante suo. « Piangete, piangete, occhi miei, e sciglietevi in pioggia; metà della mia vita uccise l'altra, e mi costringe dopo tanta sventura a vendicare la metà perduta su quella che mi rimane ».

Il *fiacco*, a cui pure appartiene il languido, lo snervato, il pesante ecc. risiede nello svigorire pensieri forti e sublimi con una prolissa parafrasi, che nasce immediatamente dal ritrarre e descrivere con troppo di calore le cose attinenti al sublime, oppure dalla meschianza d' idee e di parole senza valore estetico e rappresentativo. Languida e fiacca riuscirebbe per esempio la perifrasi del passo sublime della Genesi: E il Signore disse: *fiat lux, et factà lux est*.

Il *triviale*, che talora secondo il grado prende nome d'ignobile, comune, abbietto, piglia origine in generale dalla vulgare rappresentazione di oggetti comuni, od anche di oggetti sublimi congiunti a pensieri accessorii, bassi ed ignobili, che per giunta s'incarnano nella forma più triviale.

Il triviale diviene anche ripugnante, allorchè ingenera fastidio, e si associa colle idee dei bisogni più in-

feriori della umana natura. Una sola imagine ignobile può sovente, come un' ingrata stonazione nella musica, distruggere il più gradevole sentimento. L' ignobile nasce spesso dal semplice confronto. Nel gran Cartone di Michelangelo, ove un drappello d' ignudi guerrieri, dopo essersi bagnato nel fiume, s' affretta d'uscire dell'acqua per vestirsi ed armarsi; havvi una figura, che, avendo le gambe umide, non può tirar su le brache, malgrado lo sforzo che vi adopera. Essa è eseguita con assai di maestria; ma scorgesi nel suo atteggiamento un non so che d' ignobile rispetto alle altre figure, per cui la scena riesce quasi ridicola.

§ XXXVII

Uno speciale fenomeno del bello si svolge nei rapporti umani attinenti all' interesse simpatico. Da esso piglia origine il patetico estetico, che or più or meno per analogia collegasi intimamente col sublime. In questo argomento vuolsi innanzi tratto distinguere l' emozione in genere originata da qualunque oggetto di piacere estetico, da quel sentimento particolare, che patetico esclusivamente si denomina. — Per emozione estetica in generale intendesi l' impressione fatta nella facoltà sensitiva da qualunqne opera d' arte che contempliamo; ed in senso stretto una specie di bellezza, che dimora nel sentimento e nell' espressione dell' interesse simpatico, e nasce dall' aspirazione o tendenza umana all' infinito, onde diveniamo chiaramente consapevoli del contrasto tra l' ideale e il reale. Il patetico risveglia al pari del sublime un sentimento commisto di dispiacere e di piacere; il primo in virtù della contraddizione tra il fatto e l' idea, o della coscienza dei limiti necessari dell' umana natura; il secondo in grazia del sentimento del potere libero e indipendente dell'anima, per cui essa sentesi capace di poggiare al mondo ideale, e togliersi a quello della realtà. Il patetico per tanto dimora in una metamorfosi transitoria,

onde l' animo da uno stato di lieve dolore si compone a quello di soave godimento. Lo stato di emozione patetica è dunque quello in cui un oggetto fisicamente o moralmente sofferente produce in noi un senso doloroso, senzachè l' espressione del patimento e la relativa emozione d' animo sieno così forti da avanzare la coscienza della nostra forza morale. Se l' altrui patimento fosse gagliardo per modo da diventare per noi medesimi sommamente doloroso, la simpatia non avrebbe in tal caso nulla di commovente; e il timore, l' angoscia e lo spavento investirebbero tutto l' animo nostro, ponendolo, per così dire, alla tortura. Ma vedendo l' uomo sostenere con forte animo la propria sventura, e il patimento altrui pigliando pel nostro istinto compassionevole un' indole più mite, allora restiamo pateticamente commossi. Il piacere in cotesto sentimento misto non dipende già dal diletto, che proviamo pel nostro benessere alla vista dell' altrui infortunio, giacchè siffatto modo egoistico di pensare chiuderebbe anzi il cuor nostro alla compassione e quindi alla emozione patetica; sibbene dalla intima coscienza del poter psichico o morale dell' uomo riposto nel suo libero arbitrio.

Non dovrebbe per avventura commuoverci la gioia stessa tuttochè in modo inverso? Uno stato tenue di gioia non genera l'emozione. Ma, se, dopo essere stati a lungo sospesi tra il timore e la speranza, ci avviene finalmente di raggiungere il bene da tanto tempo desiderato, la gioia riesce più viva, più intima, più forte, e l' animo ne resta altamente commosso; poichè da un agitato ondeggiamento tra il piacere e il dolore ci adagiamo per ultimo in uno stato preponderante di tranquillo diletto. Lo stesso può anche accadere per un bene che venga inaspettatamente largheggiato dal sorriso della fortuna. La sorpresa, che l'accompagna, ha sempre in sulle prime qualche cosa di ansia e timore; onde una gioia improvvisa opprime, toglie il respiro e la favella, e può talvolta riuscire fatale; ma,

passata la sorpresa, la gioia assume un'indole più mite, e prevale la piacevole disposizione dell'animo, che sentesi per tal guisa sollevato ed aperto alle più dolci impressioni. Ciò è provato dalle lagrime che solitamente versiamo nello stato di emozione patetica, le quali liberano, per così dire, il cuor nostro da un peso che l'opprime. Nel sentirci pateticamente impressionati dobbiamo divenir conscii più del senso dell'emozione che dell'oggetto che la produce; poichè nel contemplare quest' ultimo vien meno e grado grado si estingue il sentimento già suscitato. Con ciò possiamo spiegare perchè continui il senso dell'emozione, massime negli uomini di squisito sentire, sebbene sia rimosso l'oggetto che l'ebbe originato.

Quindi ove l'animo sia commosso, nè voglia essere sturbato nella sua emozione, l'artista non deve tenerlo occupato d'un oggetto così, da non poter divagare altrove col pensiero, e stancarlo colla minuta notomia di esso. Questa è per fermo la ragione, per la quale lo spirito, che va diligentemente scomponendo gli oggetti per trovarvi tutti i termini di rapporto e le più minute sottilità, riesca poi così languido, freddo e fatale al sentimento. I motti più arguti e spiritosi producono più ch' altro il disgusto in chi sente con molta squisitezza, come interviene leggendo il Pastor Fido del Guarini. Però in tale proposito vuolsi debitamente distinguere l'emozione *elegiaca* dalla *tragica*. Quella è nemica d'ogni scherzo, questa trasceglie sovente il comico a mezzo, e ne cangia l'effetto col darvi una grave significanza. Per ciò i sali e le arguzie spiritose non fanno che offendere in una elegia, onde Ovidio ci lascia quasi sempre freddi; ma non avviene medesimamente della tragedia: e ne abbiamo bellissimi esempii nel re Lear e nell'Amleto di Shakspeare.

L'emozione vuol essere nello stesso artista, perchè abbia a comunicarsi e trasfondersi in altrui. Quindi l'artista veramente commosso non descriverà mai a minuto; imperocchè con ciò scenderebbe allo stato

della tranquilla riflessione. Per questa ragione riescono fredde e languide tutte le descrizioni del sentimento, delle sue cause e de'suoi effetti; mentre il più piccolo oggetto, che tocchi le molle del cuore, come il cupo suono della campana funerea nei silenzi della notte, può penetrare nella parte più recondita dell'anima nostra. Così un sospiro, una lagrima, un ahimè, o una subita parola, che sfugga alla passione, rivelano, quasi raggio di luce a traverso oscura nube procellosa, l'interno commovimento, e lo comunicano altrui. Per lo stesso motivo tutte le descrizioni, e non poche similitudini descrittive falliscono lo scopo dell'emozione. Con questo però non intendiamo di proscrivere l' uso d'ogni espressione traslata; avvegnachè il più profondo come il più sublime non si possano talvolta esprimere che figuratamente. — Se la povera ed infelice Maria di Moulins dice a York: Dio manda le tepide aurette per l' agnella tosata; egli sarebbbe per fermo impossibile di significar senza un' imagine tanto amore e fiducia; tanto patimento congiunto a tanto coraggio e rassegnazione. Anche il solo definire minutamente l'oggetto svigorisce e snerva il sentimento; poichè quanto occupa l' intelletto, la fantasia e lo spirito non fa che attutare ed assopire l' emozione. Che se ciò è vero per tutte le arti, è verissimo specialmente per la musica, i cui elementi non operano che come suoni naturali del sentimento. — Per questo, generalmente parlando, la minuta pittura degli oggetti visibili non si affà col poter de' suoi mezzi e coll' essenza del suo fine.

§ XXXVIII

L'emozione comprende sotto di sè due specie: l'una *mite*, l' altra *gagliarda* e veemente. La prima piglia nome eziandio di emozione *sentimentale*, di *patetica* la seconda. La vista d'un padre, che rompe in lagrime dirotte pel ferito suo figlio, risveglia in noi un'emozione della prima specie. Chi poi intendesse di destare in

lui il sentimento della vendetta, ovvero di disporrè l'offeso animo paterno al perdono col pensiero dell' ineffabile piacere che l' uomo prova nel trionfo di se medesimo, dovrebbe far uso del linguaggio patetico. Quando Gesù parla colle povere vittime della seduzione, adopera sempre la più soave unzione e il più tenero affetto; in contrario egli sorge con tutta l'energia dello sdegno virtuoso contro l' ipocrisia e il despotismo dei seduttori. Ora la differenza tra il sentimentale e il patetico sta nel grado degli affetti eccitati, ritenendo che nel sentimentale la gioia può commovere fino alle lagrime, mentre nel patetico entra solo l'elemento del dolore.

Il sentimentale prendesi ora soggettivamente ed ora oggettivamente. In senso soggettivo è quella vivacità d' affetto, onde l' anima acquista una particolare disposizione a commuoversi per cose piacevoli o spiacevoli, specialmente per produzioni d' arte. In senso oggettivo intendesi la qualità di un oggetto, mercè della quale esso è capace di produrre vive e gagliarde emozioni; onde allora il sentimentale si considera come qualità speciale estetica d' un' opera d' arte. Al vero sentimentale opponesi il falso od affettato, che meglio si denomina *sentimentalismo.* Fonte di quest' ultimo, ed anzi elemento principale si è la debolezza della natura inferiore; mentre nel primo traluce vivamente la coscienza del potere interno e indipendente dell'uomo.

Si confuse sovente il sentimentale vero coll'affettato e col lezioso, specialmente nella questione: se il sentimentale fosse in uso presso gli antichi. Non dobbiamo per certo meravigliare, se, in grazia del maschio e naturale carattere degli antichi, non apparisca indizio nelle opere loro di quel sentimentalismo, che ammollisce e guasta tante produzioni moderne. Nullameno il vero sentimentale, sebbene s' incontri più frequentemente ne' moderni, non manca negli antichi, nè può mancare del tutto per la natura medesima delle cose. L' addio di Ettore ad Andromaca in Omero è tutto spi-

rante il più squisito sentimento, e medesimamente le scene di amore tra Enea e Didone in Virgilio sono colorite colle più vivaci tinte sentimentali. Nell' epoca, che dicesi di transizione tra l' antico ed il moderno, v' ha produzioni, le quali s' improntano quasi per intèro del genio moderno romantico sentimentale, e non ostante tengono un fare di antichità, per cui non può esservi tuttavia discorso di principii opposti; p. es., il poema di Museo; Ero e Leandro. Quando Schiller stabilì il fare sentimentale e l' ingenuo come criterio di distinzione fra l' arte moderna e l' antica, ei pigliava queste denominazioni in senso affatto speciale e non giustificabile, intendendo per ingenuità l'imitazione più finita possibile del reale, e per sentimentalità l' innalzamento del reale all' ideale. Esempi di sentimentale trovansi principalmente nello Sterne (Viaggio sentimentale di York tradotto da Ugo Foscolo), in Goëthe, gli Amori di Werter imitati da Ugo Foscolo, in alcune poesie di Klopstock, specialmente nelle odi a Cidli ed a Fanni. La pittura può ritrarre fatti commoventi meglio della scultura; poichè questa nella povertà dei suoi mezzi è costretta a far senza anche de'colori, che aiutano la pittura nell' esprimere l' emozioni dell' animo. Un vasto campo in contrario è aperto alla musica e all' arte drammatica.

§ XXXIX

La viva e gagliarda emozione, ossia il *patetico*, è quella specie di bellezza, che deriva dalla rappresentazione di un forte commovimento d' animo o d' un affetto, per cui la libertà del volere trovasi in lotta col senso, o colla natura inferiore per guisa, che la prima trionfa sulla seconda. La sola rappresentazione del dolore come tale non è mai fine dell' arte, perchè non è mai patetico il dolore per sè, sibbene la morale reazione contro esso. Può l'uomo sovente colle forze fisiche reagire contro la causa che gli cagiona dolore; ma

contro il dolore medesimo non ha altre armi da opporre che le idee e i principii della ragione. Questi dunque vogliono essere, per così dire, incarnati nella rappresentazione, o da essa risvegliati, perchè ne venga il patetico; conciossiachè in ogni patetico il senso deve interessarsi col dolore e la ragione colla libertà. Difettando di espressione rispetto alla natura sofferente, manca altresì l'effetto estetico, e il cuor nostro rimane agghiadato; venendo poi meno l'espressione della forza o energia morale del volere, essa non può mai riuscire patetica con tutto il potere del senso, anzi non fa che esasperare l'animo, e muoverlo alla indignazione. Dalla libertà dell'animo deve sempre trasparire l'uomo sofferente, e da tutte sofferenze dell'umanità lo spirito indipendente, o capace di libertà. Mediante poi la rappresentazione estetica del patetico la fantasia deve dirigersi al potere della volontà attuata; imperocchè l'idea di questo potere può in tanto generare diletto, in quanto risveglia in noi il pensiero, che nessun sentimento, comunque potente, vale a trionfare della libertà dell'anima. Inoltre il patetico presuppone sempre, che chi lo esprime si trovi in uno stato di gagliarda emozione, e di più elevata disposizione d'animo in grado però, ch'ei sia capace di riflessione; imperocchè non sarebbe atto altrimenti a suscitarlo in altrui col mezzo della propria espressione.

Senza cotesta simpatia o interessamento per ciò che rappresenta egli affetta soltanto il patetico, e quindi adopera di sopperire coll'esagerazione al difetto del proprio sentire; onde l'espressione di lui, anzichè patetica, torna ampollosa ed esagerata: tal che mentre il vero patetico ne ricerca le più intime fibre del cuore, il falso produce l'effetto contrario col renderci freddi ed indifferenti. Oltre l'eloquenza e la poesia, massime l'epica e la drammatica, il teatro principalmente è acconcio ad esprimere più ch'altro il patetico colla mimica e colla declamazione. Anche la musica n'è suscettiva, di che tengono fede le patetiche armo-

nie di Beethoven e del nostro Bellini. Medesimamente la pittura e la scultura sono abilissime a significare il patetico, non così l'architettura e la danza.

§ XL

Il patetico è pel poeta tragico la prima e necessaria fonte delle sue inspirazioni. Tragico è tutto ciò che non solo ci fa vivamente sentire i limiti della nostra natura fisica, ma i reali difetti e i dolori di essa, e la forza superiore del libero arbitrio in virtù della ragione e della religione. Maria Stuarda è imprigionata contro ogni diritto dall' astuta e ambiziosa Elisabetta, e condannata alla morte: conosciamo gli errori della sua natura inferiore, di cui, come regina, erasi resa colpevole, nè possiamo sconoscere i suoi difetti, onde non erasi affrancata nè manco nella prigione; perocchè la sua vanità mortificata nell' istante supremo e decisivo non può rinunziare all'ebbrezza della vendetta contro Elisabetta, che le ebbe a costare sì cara. Conosciamo inoltre l' ingiusto e indegno trattamento e il peso dei dolori ch' ella pure regina soffre dalla sua rivale, e vediamo con raccapriccio il tremendo potere della giustizia, che sta sospeso sul capo della Stuarda in pena dei passati traviamenti; ma commuovono altresì l' animo nostro il suo profondo pentimento, la sua toccante riconciliazione colla offesa legge morale, la tranquilla rassegnazione alla sua sorte, e il modo edificante onde, sorretta dalla potenza del sentimento religioso, move incontro alla morte. Il tragico pertanto ha molta analogia col sublime dinamico o intensivo. Anche in esso il sensibile trovasi in lotta con una forza più sublime, che è propria di chi soffre (la ragione, il libero arbitrio, la fede). Effetto di tutto questo, e insieme un requisito caratteristico del tragico, si è un misto consimile di piacere e dispiacere. L'uno nasce dal sentimento di simpatia pe' difetti e dolori della natura fisica; l'altro dall' idea d' una forza superiore

nel sofferente medesimo, che moralmente lo rende vincitore anche quando fisicamente soccombe, nonchè dalla viva coscienza di essa forza o capacità dell'umana natura. Lo stato dell'animo, generato dal tragico propriamente detto, si è il *timore* e la *compassione*, congiunti col sublime sentimento del potere della volontà libera e indipendente. L'effetto o impressione totale del tragico è di sospingere, e, in altri termini, di elevare l'umana natura. Ogni patimento altrui desta in noi un senso spiacevole anche quando sia meritato; perocchè siamo conscii delle imperfezioni e dei difetti della nostra natura inferiore, e spesso anche delle nostre debolezze, e sentiamo talvolta nei dolori altrui ciò che dobbiamo temere per noi. Il senso spiacevole poi è maggiore, se chi soffre è scevro di colpa; imperocchè allora siamo colti dal timore di pene consimili non meritate; e massimo finalmente quando ei sia virtuoso; nel qual ultimo caso riesce amarissima e sconfortante pel nostro animo la sproporzione tra la morale dignità di lui e la sua materiale condizione. Quando i figli di Lucio Giunio Bruto sono tratti alla pena meritata dal loro delitto; quando Don Cesare nella Sposa di Messina dello Schiller dopo lunghi rimordimenti della coscienza si dà la morte; quando Giulio Cesare soggiace sotto i pugnali di Bruto e di Cassio, e Fiesco sotto la mano di Verrina (personaggi che risplendono per grandi virtù e per morale energia), la sorte loro per noi è certamente cagione di un senso spiacevole. Ma per la notizia delle lor colpe non siamo nemmeno per metà così spiacevolmente commossi, come quando Ifigenia innocente deve morire vittima di un voto precipitato, o quando Desdemona e Cordelia anch'esse incolpate cadono vittime dell'inganno e del raggiro. E più gagliarda si fa la nostra compassione nel vedere un Milziade morire in carcere, un Socrate bere la cicuta, un Tommaso Moro versare il sangue sotto la scure del carnefice, martire del suo amore per la verità e la giustizia. Se non che il dispiacere per tale spro-

porzione tra la virtù e la felicità viene in parte minorato dal pensiero, che il virtuoso non conosce felicità sulla terra senza la coscienza della propria dignità morale, e però in mezzo ai più acerbi dolori rinviene l'unico e supremo bene quaggiù nella sua morale libertà, nell' adempimento dei suoi doveri e nella ineffabile speranza di un avvenire migliore, in cui finalmente sarà chiarito il mistero di questa disarmonia, e dove la felicità andrà sempre di pari passo colla moralità. E, allorchè colla più viva emozione vediamo il moribondo eroe soggiacere all' apparente distruzione, non si dissolve che la parte terrena per ritornare negli organici elementi che la costituiscono; ma lo spirito immortale, francato dai ceppi che lo tenevano quasi dissi in un carcere, apre il volo e si eleva colle sue forze annobilite nelle più sublimi regioni.

Il tragico pertanto suscita un doppio senso spiacevole, cioè rispetto alla natura fisica, risvegliando la compassione per gli altrui patimenti, e alla natura ragionevole pel contrasto tra il premio ed il merito. Ma questo senso di dispiacere è contemperato in primo luogo dal sentimento piacevole, che nasce al pensiero di una forza superiore dell'animo capace di sopportare il dolore, ravvalorando la coscienza della forza libera della volontà; e secondariamente dallo scioglimento della sproporzione tra il premio ed il merito. Per lo che il tragico ritrae coi più vivi colori l'idea sublime d' un ordine morale, rappresenta la libertà morale come il fine più dignitoso e la suprema destinazione dell' uomo, insegna a ricercare il premio non caduco della virtù in una vita migliore, ond'esso potrebbesi denominare l' apoteosi del dolore; imperocchè se anche l' individuo soccombe, sopravvive però sempre l' idea dell' umanità.

Il tragico pertanto non ha luogo solamente nella tragedia, che è una specie particolare del genere drammatico, in cui entra come elemento vitale prevalente; ma nella poesia epica, nelle rappresentazioni

pittoriche e plastiche, e nella musica ; esso quindi appartiene alle idee estetiche generali. Così la strage degl' innocenti a Betlemme rappresentata dalla pittura, la lotta di Laocoonte e de' suoi figli avvinghiati dai serpenti come soggetto di scultura, ovvero l' una e l'altra trattate per mezzo della poesia epica, sono eminentemente tragiche, sebbene questi due fatti non sieno i più convenienti per l' arte drammatica. Il *Requiem* di Mozart, la *marcia funebre* di Beethoven, ecc., sono produzioni d' indole tragica. Del resto il tragico è già da per sè commovente ; onde il poeta da tragedia non ha bisogno di prefiggersi a bello studio l'emozione ; correndo altrimenti pericolo di cadere nel sentimentalismo, che toglie al tragico l'impronta del sublime; e distrugge il tragico nel tragico, onde ne offre una prova il dramma detto di sentimento.

§ XLI

Il tragico come il sublime in genere si consocia spesso col meraviglioso. Meraviglioso chiamasi esteticamente ciò che riesce inaspettato, e di cui non intendesi la possibilità, trascendendo le forze cognite naturali e non potendosi quindi misurare col regolo loro ; non che tutto quello che per la sua novità sembra dilungarsi dall' ordine stabilito e consueto della natura. Non è però mestieri che la meraviglia sia tale nel senso rigoroso della parola, cioè, che sia in aperto contrasto colle leggi naturali, o effetto di forze soprannaturali ; bastando per esso la semplice apparenza del contrasto e del soprannaturale prodotta dal deviamento dell' ordine comune, e di ciò che da lungo conosciamo. Per lo che il meraviglioso estetico potrebbesi definire tutto ciò che genera piacere in grazia dell'apparente meraviglia.

Il diletto del meraviglioso non risiede solamente nell' incanto della novità, ma, parlando più filosoficamente, nel presentimento della connessione della nostra

vita col mondo invisibile e spirituale, e nella tendenza dell' anima a penetrare nella più recondita natura e ad alzare un lembo de' suoi profondi misteri; nel quale conato sembra che il meraviglioso appunto accenni la via. Perciò noi gli portiamo affetto, e l' arte che per la sua primitiva ed intima natura aspira al meraviglioso si piace moltissimo d' aggirarsi per entro il suo dominio. Ciò ch' è singolare e straordinario perde l' appariscenza del meraviglioso , non appena diventi comune. Per lo che il meraviglioso in genere ha luogo soltanto in rapporto alla coltura ed intelligenza umana, ed è maggiore o minore secondo i gradi di perfezione cui giunge l' uomo nelle sue cognizioni e nello sviluppo della ragione. Esso è in particolar modo affine od analogo al sublime , scorgendovisi l' effetto d' una forza non comune, che desta il sentimento della nostra libertà, e s' innalza sulla sfera della natura sensibile. Il meraviglioso può anche assumere forme leggiadre e graziose; però qualunque esso sia non dee mai andar privo di significanza, o mirare unicamente a un giuoco vano e puerile della imaginazione. Le forme sensibili di cui usano le arti rappresentatrici non sono mai belle senza la vita dell' idea , di cui vogliono essere l' espressione. Per lo che la più semplice novella , come produzione poetica, dee contenere un senso poetico.

Noi ci dilettiamo del meraviglioso anche quando si presenta come terribile. Se non che ciò dipende in molta parte della maggiore o minore coltura e perfezionamento dello spirito. Il meraviglioso tradotto nella rappresentazione sensibile deve mostrarsi analogo e rispondente alle leggi cognite del mondo fisico ed intellettuale ; sebbene non possa chiarirsi la relazione di esso colla esperienza. Imperocchè il mondo meraviglioso , in cui l'artista ci trasporta, dee sempre rimanere in attinenza armonica col mondo comune e reale. Onde il meraviglioso è opposto al verosimile , ma non al vero; essendo verosimile tutto ciò che prende le sembianze

del reale e comune, mentre il vero dell'arte esige semplicemente l'interna armonia dell'oggetto rappresentato.

A molte creazioni artistiche, e specialmente alle più sublimi, importa assaissimo l'elemento del meraviglioso; ed anzi alcune non ne possono assolutamente far senza. Per l'epopca propriamente detta, considerata come tradizione di età remotissima, in cui tutto era poesia e credenza nel meraviglioso, esso costituisce uno de' suoi essenziali requisiti. Medesimamente intervenne alla tragedia eroica, in cui i poeti greci accennavano all' occulto governo d' una potenza sovrannaturale, a quella cioè d'un destino inevitabile; la quale idea diventò anche ne' tempi moderni sorgente ricchissima di produzioni veramente poetiche, essendosi trasportata nel misterioso del cristianesimo, e riferita ad una Provvidenza, che regge occultamente e tesse le fila complicatissime delle umane cose col farsi conforto e sostegno della conculcata moralità e della virtù, e punitrice delle ingiustizie e del vizio. Finalmente la moderna poesia romantica in genere è assai chinevole e propensa al meraviglioso; così l' opera in musica, che nel mondo del meraviglioso trovasi come in proprio terreno, la novella romantica, la romanza e la ballata, poesie che precorsero l' epopea presso popoli, che non ne hanno ancora una vera, la leggenda ecc. Qual impressione profonda, per esempio, non produce nel Macbet di Shakspeare l' apparizione dello spettro di Banco, che fa le veci della greca Nemesi? Quanto non trasportano l'animo e non lo riempiono d'entusiasmo le meravigliose apparizioni e divinazioni nella Vergine d'Orleans da Schiller, che ci chiariscono la più intima rispondenza ed armonia di quell' essere puro e santo col cielo! In tale rispetto riesce sorprendente e mirabile la fine di questo dramma. Nell' Egmont di Goëthe il tragico terribile si presenta in tutta la sua evidenza e vivacità. Medesimamente le apparizioni degli spettri, come il meraviglioso in genere, sono di singolare effetto nei

canti di Ossian, nelle ballate, nelle romanze e novelle poetiche di Bürger, Goëthe e Schiller, per esempio, la Leonora: la sposa di Corinto, ecc. E non s'improntano forse della magia del meraviglioso le stesse epopee romantiche, come quella dell'Ariosto, benchè vi si usi soltanto per intrattenere e risvegliare più vivamente la fantasia? Ampio e senza limiti è il dominio del meraviglioso nella poesia; imperocchè a mezzo della parola le cose incredibili ed insolite si possono più facilmente raffigurare alla imaginazione, e meglio si dipingono ed esprimono per via di fatti ed esseri sovrumani. Le arti figurative, che traducono le loro creazioni nello spazio, e dalla natura ritraggono le forme loro, sono meno idonee pel meraviglioso; fra esse la più atta è la pittura. Raffaello nella battaglia di Costantino ritrae tutto il fervore del combattimento e la vittoria riportata colle scene principali e secondarie; e mentre Massenzio lotta tuttavia contro la sventura che lo incalza, Costantino è rappresentato trionfante in mezzo alle schiere vittoriose, apparendo sovr'esso visibilmente la grazia divina, che ringagliardisce il suo braccio. Così pure Attila, infuriando con feroce e possente esercito contro il Pontefice, indietreggia tremante innanzi alle minacciose figure degli Apostoli, che gli appariscono nell' aria. Di maggiore efficacia però riesce il meraviglioso nella musica. Con quanto ingegno non isvolsero gli elementi di esso un Gluch nell'Oreste e nell'Ifigenia, un Mozart nel Don Giovanni e nel Flauto magico? Qui or l' animo sentesi profondamente compreso da timore e brividio, ora sollevato sulle cose terrene, e condotto a respirare la pace ineffabile d'un mondo migliore.

Il meraviglioso, che si riferisce e collega alle credenze popolari, presentasi sotto aspetto differente fra i vari popoli e nelle età diverse dell' arte. Il mitico dei Greci ha un'impronta serena, e si affaccia come un lieto ed ingegnoso trastullo sensibile della imaginazione; il mitico dell'età romantica e degli ultimi tempi ha

in generale un fare più grave, ed è spesso attinto alla fonte torbida e superstiziosa dei presentimenti del regno infernale.

§ XLII

Mentre nel sublime prevale l'idea, nel leggiadro (il qual vocabolo preso genericamente comprende l'amabile, il grazioso e il gentile) la preponderanza sta dal lato della forma. Sebbene qui giovi moltissimo la forma compita, non gli è per questo meno necessario lo spirito, il quale dee traspirare dalla forma con piacente e delicata espressione. Nella Venere de' Medici non è soltanto la forma esteriore perfetta che la rende incantevole, ma sì quella sua pudica verecondia, onde la Dea, sorgendo dal mare, cerca di far velo delle mani alla sua nudità Il distintivo del leggiadro, o del bello femminile, consiste generalmente nell'effetto attraente ch'esercita sulle facoltà dell'animo, movendole, per così dire, ad un facile giuoco armonioso, e producendo il sentimento tutto esclusivo e piacevole della serenità e della gioia. L'amabilità e la leggiadria diversificano dalla grazia e dalla gentilezza in ciò, che quelle possono riferirsi anche ad enti inanimati ed agli animali, queste agli uomini soltanto e agli esseri più sublimi; le prime esprimono un sentimento piacevole eccitato dalla percezione della forma loro, le seconde un sentimento più elevato, che s'avvicina alla moralità; le une ne' lavori artistici tendono ad una agilità di mosse che non si possono determinatamente esprimere collo strumento della parola nel modo e nella disposizione, le altre rispetto alla maniera della stessa espressione. Quindi anche la natura inanimata è leggiadra, come possiamo notare nel regno de'fiori. La leggiadria però non è semplicemente una bellezza accidentale, un puro ornamento; ma è indivisibile dall' oggetto, in che si manifesta. Qualunque essere, non ancora svisato dall' influenza de'convenzionali costumi, dee sempre nelle sue

movenze esprimere se stesso. Ogni atteggiamento ha da avere un significato, il quale esprima meno il carattere storico, che quello dell'oggetto posto in azione. Imperocchè la leggiadria, che quasi magica nube circonda la forma, anima e solleva l'accidentale nella rappresentazione; onde può trovarsi nel colorito, nei suoni della musica, nella disposizione della luce in pittura, nell'ideale espressione della innocenza infantile, ecc. Il leggiadro quindi più che l'amabile ha in sè l'impronta della vivacità; mentre quest'ultimo possiede quasi esclusivamente il carattere della dolcezza. La grazia inspira ad ogni animo aperto al sentimento del bello, se non l'amor vero, almeno un'affezione che si rassomiglia; onde la Dea greca dell'amore recava specialmente il cinto delle grazie. Ma non tutto quello che mostrasi amabile e gentile è eziandio grazioso in senso estetico. Il bello prende l'appellativo di grazioso, allorchè il più squisito incanto di una piacevole rappresentazione o d'una viva espressione estetica si unisce alla magia d'una forma leggiadrissima. Ciò che distingue propriamente la grazia non può essere che sentito. La Grecia quindi non confuse mai la vera grazia (la sua *Charis*) colla bellezza in genere. Per grazia suolsi da molti intendere un grado maggiore della semplice eleganza. Certo la squisitezza dell'eleganza può offrire non so quale rassomiglianza colla grazia; ma chi troverà mai la grazia, p. e., in un edifizio per quanto esso sia elegante? Ora la bellezza della forma principalmente nello stile grandioso si affà eziandio con certa asprezza e severità, la quale sebbene per se stessa inammissibile, pure non reca sempre pregiudizio alla bella simmetria. E ciò si fa evidente osservando alcune opere di sublime architettura e di pittura mirabili per altezza di concetto, come quelle del grande Michelangelo; mentre la grazia rifugge da ogni asprezza e severità, e l'espressione di lei respira sempre alcun che di affabile e soave La grazia, fin quando scherza o s'adira, risana le ferite che cagiona, nè può prorompere a

sdegno neppure colui, che resta dal suo strale colpito. In ultimo la grazia, anche trascorrendo all'impeto, inclina poi sempre alla soavità ed al perdono; onde comparte al piacevole costume le più dolci attrattive della vita sociale. Quindi Platone consigliava ottimamente il severo Senocrate di sacrificare alle Grazie. Però la sola magia dell'estetica espressione non basta a formare la greca *Charis*, fosse anche la più amabile e leggiadra che imaginare si possa; poichè vuolsi aggiungere una più alta significanza, e la delicata espressione del tutto confondere in un'armonia non meno squisita di ciascuna sua parte. Dunque la forma piacevole, in cui deesi fondere l'estetica espressione, perchè ne nasca la vera grazia, non è sempre la sola forma sensibile. Una bella figura può essere in varie maniere egualmente espressiva, sia che venga rappresentata in azione o in istato di riposo. Ma la grazia è sempre un fenomeno della vita in movimento. Se non che non dobbiamo già pensare, ch' esso movimento sia affatto fisico, come se la grazia fosse assolutamente costretta a mutare di sito; potendo essere grazioso anche un oggetto in quiete, in quanto manifesti da un lato la facilità del movimento, e dall' altro alcuni lineamenti esteriori, la fisonomia, il portamento, etc. (per es. nelle arti plastiche) che accennino ad un movimento interno precedente, da cui trasparisca l' idea che richiami la mente alla contemplazione. Mancando l'espressione vien meno anche la grazia.

La grazia greca in ispecie distinguesi per una propria fusione e temperamento del morale col sensibile; mentre il cristianesimo le fece entrare innanzi la grazia morale mercè la fantasia creatrice de' pittori italiani, che inspiraronsi alla fonte religiosa, e trattarono soggetti sacri. Però sebbene la *Charis* greca inclini al sensibile, e l' idea di Venere e degli Amori sia stata incarnata nell' arte plastica all' epoca in cui fioriva specialmente lo stile grazioso; nondimeno vi traspira sempre un senso morale, come si può desumere dal

più finito esemplare che sia a noi pervenuto nella Venere Medicea.

Allorchè l'innocenza, il candore e la dignità dell'animo si rivelano uniti alla pace d' un mondo migliore, e la forma non è che un leggierissimo velo, il quale non asconde nessuno di que' tocchi soavi e squisiti del cuore, s'ingenera quell' amorevolezza e soavità, che sono, per così dire, la cima della grazia morale, e per cui l' arte moderna, aiutata dall' influenza religiosa, avanza di gran lunga l' antica. Alla vista di siffatte rappresentazioni noi ci sentiamo come tratti ad accostarvici con piena fiducia, nè possiamo dipartircene che compresi da grande umiltà. Le madonne di Raffaello sono modelli eccellenti in questo genere, massime per la soavità e l' amore della loro espressione.

§ XLIII

In generale la grazia si attempera colla dignità non meno che co'motti pungenti e collo scherzo voluttuoso; come ne tengono fede Platone, Aristofane ed Anacreonte. Modello di grazia elegiaca tra gli avanzi dell' arte plastica de'Greci, si è il gruppo della Niobe. Niuno però fra i poeti romantici può contendere al Petrarca la palma dell' amore, di cui cantava Ugo Foscolo:

Amor, che nudo in Grecia e nudo in Roma,
D' un velo candidissimo coprendo,
Rendeva in grembo a Venere celeste.

Medesimamente le inspirazioni del Tasso sono sempre dalla grazia raggentilite. Fra i Tedeschi Wieland va più che altri fornito di grazia scherzevole, Goëthe di grazia dignitosa. Presso gl' Inglesi le grazie posero raramente il seggio loro; solo vi ha alcuni tratti di Shakspeare, ov' esse risplendono di vivissimo lume; come nel sogno di una notte estiva, in Romeo e Giulietta, nella burrasca (nel carattere della Miranda).

Tra i Francesi la grazia respira in Lafontaine, in Gresset, e specialmente nelle poesie di Florian. In quanto alla pittura presso gli antichi Apelle fu detto il sacerdote delle grazie, e fra i moderni si distinsero gl' Italiani, e più di tutti Raffaello, Correggio, Guido Reni, Albano, ecc Nella plastica fra i Greci Prassitele era tenuto eccellente nello stile grazioso. Nella musica e Mozart e Bellini sono in questo a molti altri superiori. Nella mimica e nella danza la grazia è indispensabile per l' espressione del bello.

§ XLIV

Il confondere la grazia colla bellezza in genere fu causa di parecchi errori, e specialmente di giudicar male quelle opere d'arte, cui manca la grazia; come le pitture d'altronde eccellenti della scuola fiamminga. Anche per Michel Angelo, genio veramente sovrano, la grazia non fu che cosa secondaria. Ma in quella guisa che va errato chi nel giudicare le opere artistiche pone la grazia ad unico criterio di perfezione estetica, medesimamente mostrasi sfornito di buon gusto chi la disconosce, o non ne fa la debita stima.

§ XLV

Difficilissima è l'espressione della grazia, e nessuno studio vale a procacciarla. Ella è il cinto misterioso degli antichi, in cui le grazie celarono le più dolci attrattive, i più magici incanti. Solamente nel santuario del più squisito sentimento, negli ingenui trastulli della imaginazione aggirantesi tra le fiorite aiuole della vita, ha seggio questa maga, che attrae ed incatena tutte le potenze dell' anima nostra. La grazia è come una pianta, che ritrae vita e alimento dagli effluvi dolcissimi d' un' anima bella, in cui l' altezza della mente non vada scompagnata dalla gentilezza e bontà del cuore.

§ XLVI

Neppure puossi pretendere che la grazia spieghi e prevalga dovunque nelle opere de' sommi artisti. Volendo tutto grazia, l' espressione riesce molle e snervata; onde dalla dovizia e dal sopraccarico di tinte lussuriosamente attraenti nasce il voluttuoso. Un esempio ne porge l' Ariosto nell' Orlando Furioso, ov' egli nel canto settimo descrive le bellezze di Alcina.

§ XLVII

A canto della grazia naturale havvi pure una grazia artifiziale, che però si tradisce di leggieri per un conato visibile, o per difetto di castità e candore nel sentimento. Di tal macchia non va scevero del tutto nemmeno Guido Reni; la movenza della sua Cleopatra e di Deianira, il modo elegante onde la Vergine tiene il velo nella Fuga d'Egitto, d' altronde così bene concepita, rivelano di troppo l' intenzione e i tipi dell' artista. La grazia artifiziale è figlia dello spirito frivolo e leggiero. Essa intende d'annobilire il volgare e comune per toglierlo allo scherzo e al ridicolo di cui è fatto segno. Per lo che male riuscirono Dorat, Barthe ed altri più. Wieland, la cui inclinazione era in aperto contrasto colla serietà, evitò lo scoglio pericoloso, tenendosi per lo più nel comico, o almeno nei confini di esso.

§ XLVIII

La grazia diviene semplice eleganza con una esatta e diligente disposizione dei minuti elementi, e specialmente delle parti non essenziali di un tutto introdotte solo per amore della varietà e dell'ornamento. Vi traspare sempre apertamente la cura di rabbellire l' oggetto; onde l' eleganza, più che opera del genio che crea, è il prodotto della perizia tecnica, che si ottiene colla pratica. Quindi ne' periodi dell' arte, in cui pre-

valse il gusto per l'eleganza, notasi un continuo pendio alla decadenza di essa, ossia un'incapacità morale nella nazione di produrre opere originali ed importanti.

§ XLIX

L'eleganza degenera in leziosaggine ed affettazione, ove diasi a ritrarre con ingrata fatica ciò che non ha valore estetico, adoperandosi di elevare il comune ed anche l'abbietto mediante un esterno splendore e una varietà d'ornamenti. Il lezioso nelle arti figurative e mimiche trasparisce dal modo stentato della postura e delle movenze del corpo; nella musica da certe squisitezze di melodia ed armonia, dai trapassi non motivati e senz'altro scopo che quello di sorprendere; e nel canto da certe note, trilli, gorgheggi ecc., sovente male adoperati. A Lebrun tennero dietro un Boucher, un Vanloo, e a Pope e a Bernard non altro che vuoti verseggiatori. E lo stesso intervenne rispetto all'architettura e alla musica. In conto a quest' ultima si lamenta al giusto, che l'Italia sia ora alquanto scaduta dalla primazia, nella quale essa tenne il campo, e si fece maestra alle altre nazioni. « La musica è ora diventata poco più che l'artifizio di eseguire cose difficili. Tempi velocissimi, dissonanze, fracasso, quartetti, quintetti e cori, dove uno degli attori sdilinquisce in amorose teneritudini, ed un altro invece colla medesimissima accompagnatura scoppia in furibondo disdegno; e la voce umana nulla più che un istrumento aggiunto all'orchestra; ecco la musica teatrale d'oggidì ». Per buona sventura cotesta degenerazione nel gusto non può mai essere di lunga durata. Essa non si scompagna mai dalla generale mollezza e voluttà de'costumi.

§ L

Il *graziosetto* non incontrasi così facilmente nelle età prime dell'arte e nell'epoche del suo maggior splendo-

re; ma solo nei periodi della sua decadenza, e di quella de'buoni costumi. Esso è il bello espresso sotto forme minute, in cui il grande ed il sublime rimpiccioliti perdono di pregio estetico Si denomina anche *bello infantile;* perocchè i fanciulli posseggono ed amano di preferenza tale specie di bellezza. Il graziosetto richiede una squisitezza propria e gentilezza nelle parti, e non so quale proprietà e nitore nell'intera composizione. Il *totum teres atque rotundum* di Orazio ne somministra la migliore spiegazione Esempi di questa qualità estetica ne offrono la calamandria tra i fiori, il colibrì fra gli uccelli, un dipinto in miniatura, ecc. A grandi oggetti non conviene un tale predicato, sebbene possa applicarsi alle singole parti, che distinguonsi per la picciolezza loro e sono bene formate; p. es., le mani e i piedi di persona adulta. Una sublime bellezza esige forme sublimi; e chi si occupa in lavori di miniatura difficilmente diverrà sommo artista, dovendo sempre rappresentare in piccolo il bello, nè potendo concedese alla fantasia di muoversi in più vasto campo, e di trattare oggetti maggiori e di ampia composizione. Alla vista di un oggetto, che possegga un tale attributo estetico, noi tosto lo paragoniamo mentalmente con oggetti maggiori dello stesso genere, e vi troviamo piacere, non iscorgendovi ad onta della sua piccolezza una sproporzione nelle parti, sibbene una forma conveniente nel complesso Quindi l'imitazione del grande nel piccolo non è in universale il motivo del nostro diletto in questo fenomeno estetico; poichè, mancando ogni bellezza nel piccolo, quale imitazione del grande, vien meno anche il piacere estetico. Potrassi ammirare l'abilità e diligenza d' un uomo che scrisse il *Pater noster* sovra un osso di ciliegia; ma nessuno parlerà di piacere e di bellezza estetica.

§ LI

Il graziosetto non è adunque che l'infimo grado della rappresentazione artistica. Nullameno esso ha il suo pregio, quantunque volte non domini solo, e non dia nel basso e nel puerile, dai quali difetti deesi con ogni studio tenere egualmente lontano chi applica l ingegno a sì fatto genere di bellezza. Per es. Anacreonte è graziosetto nell' ode o canzoncina, in cui brama di diventare lo specchio dell' amata fanciulla per esserne sempre guardato; ma la fine non vi corrisponde, discendendo il poeta al volgare desiderio di servirle di sandalo, perchè il piede di lei sovr' esso si adagi. La *nenia* di Catullo può esserne considerata come un modello. Fra i moderni latinisti dobbiamo qui specialmente ricordare Giovanni Secondo nei suoi *Baci*. — Nella plastica il Fiammingo (o veramente Francesco di Quesnoi) offrì gruppi graziosissimi di fanciulli; e rispetto alla musica parecchie canzoncine di Mozart appartengono ad esso genere di bellezza, come per es. la Fanciulla e l' anello, alcuni pezzi del Flauto magico, nonchè le variazioni, gli andanti ed i finali della maggior parte dei quartetti e delle sinfonie di Giuseppe Haydn, ecc.

§ LII

Nell' arte, che ha per oggetto la bellezza, la grazia vuol essere rinvigorita dalla forza, e il sublime raddolcito dalla grazia; sicchè questi due generi di bello vengano a riunirsi e confondersi nelle più stupende opere d' arte in una sola bellezza.

§ LIII

Fra il patetico e il ridicolo v'ha di mezzo *l'ingenuo* (*naive* de' Francesi, d' origine latino, cioè *nativus* e per sincope *naivus*), il quale nasce dal contrasto od

antitesi che spesso avviene tra il naturale e ció ch' è effetto di semplice convenzione. L' ingenuità o semplicità primitiva consiste in una certa spontanea rivelazione d' un' anima tutta virginità e candore, la quale mercè di un tatto naturale delle cose umane proferisce schietti e giusti giudizi, che contrastano colla convenzione o col tono della società senza avere la minima intenzione di deprimere o appuntare altrui, e senza nemmeno accorgersi dell' opposizione de'suoi giudizi con quanto è effetto di convenzione o d' arte, e quindi non naturale. La natura in questo caso è considerata nella sua perfetta e primitiva innocenza; giacchè andrebbesi egualmente errato, attribuendo sì allo stato selvaggio come alla raffinata coltura il nome di naturale; altrimenti i masnadieri di Schiller sarebbero esempi d' ingenuità, e i pastori di Fontenelle potrebbonsi porre a lato di Omero, di Sofocle e di Teocrito. Ad ogni modo puossi pensare un naturale svolgimento delle nostre facoltà recate ad eccellenza ideale, e l'attuazione della medesima senza ch' esso sia impedito e disviato dai sensi o dalle convenzioni arbitrarie del consorzio civile. Il perchè con non so quale emozione dalla ristretta cerchia delle abitudini sociali noi portiamo il pensiero all' età della primitiva innocenza, allorchè non era per anco possibile il forviare da quella meta ideale, e un orizzonte senza limiti si stendeva d' innanzi; mentre le angustie delle relazioni civili sono ora d' inciampo al libero slancio delle nostre morali attività, a cui eravamo condotti nell' età ridente della fanciullezza. Se anche da una parte l' uomo artifizialmente colto avanza l' ingenuo di mente e di esperienza pratica, come l' adulto il fanciullo; se anche il primo sorride allé ingenue e naturali espressioni del secondo, e particolarmente di quelle, che mostrano di deviare dalle regole intellettuali comuni; dall' altra però l' ingenuità colla schiettezza del pensiero e dell' affetto riempie l' animo di commovente mestizia; avvegnachè egli vantaggia di gran lunga pel senti-

mento colui, che ha una convenzionale coltura, risuonando la sua voce al cuore come un'eco lontana e una cara memoria degli anni infantili. Il candore d'un'anima pura e innocente ci apre, per così dire, uno sguardo nel paradiso perduto; onde il contrasto di esso colla condizione nostra e con lo stato, in cui ci troviamo, di continue simulazioni e dissimulazioni, di falsità, di scaltrezza, di malizia e di menzogna, diviene la sorgente dell'accennata emozione. Nel pensiero e nelle azioni dell'ingenuo trionfa sempre la schietta natura sulla prudenza del mondo, e sulla civiltà convenzionale; onde l'ingenuità non selvatica, nè figlia degenere della vera coltura, affrancasi da tutte relazioni ricercate e fittizie che si vorrebbero insinuarle, e agisce con piena spontaneità, come dètta la natura. Esempi di bello ingenuo sono: in Virg. Egl. III:

Malo me Galathea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri. —

Nell'apologhista Lafontaine quando incontra il suo amico d'Hervart; nell'epigramma sulla vacca di Mirone fusa in bronzo, che è riportato dall'Antologia greca: O pastore, perchè corri tanta strada indietro per me, ecc

Per altro l'ingenuo non può spiccare che in tempi di inoltrata coltura e civiltà, non esistendo esso a modo d'esempio pe' contemporanei d'Omero. Affinchè poi in quest'epoca sia al giusto pregiato, uopo è che sorvivano nella corruzione umana alcuni figli della natura, i quali esprimano, come dentro lor dètta, i pensieri e gli affetti, senza badare se consuonino o no cogli usi e colle abitudini convenzionali e dominanti nel vivere civile.

§ LIV

Si divisano due specie d'ingenuo; l'uno proprio del sentimento e l'altro dell'intelletto. Rigorosamente par-

lando però non havvi che la prima specie, la quale nasce da un animo semplice e puro armonizzante tuttavia cogli ordini primitivi della natura. Siffatta ingenuità ha un carattere morale; imperocchè la semplice natura importa maggiori sacrifizi, ed esprime sentimenti più nobili e generosi, di quello sia la disciplinata potenza, principio dell'arbitrio, la quale tenda continuo ad attuare e tradurre in azione i precetti formali della ragione, risvegliando in noi un senso di riverenza e d'affetto in grazia della primitiva condizione dell'uomo. L'ingenuo di stupore o intellettivo è originato da una esposizione schietta e semplice della verità intorno a relazioni proprie od altrui, che urta direttamente le convenzioni sociali, esprimendo più di quanto conviensi, e provocando per tal maniera il ridicolo. In grazia per tanto del contrasto prodotto all'improvviso dal fatto dell'ingenuità, si dilegua l'illusione della vita ordinaria, e s'ingenera la letizia e l'ilarità nell'animo nostro.

§ LV

Avendo l'ingenuo fondamento nel contrasto fra la natura e l'arte, ossia tra la vita interiore e l'esterna, la sola poesia è abile di ritrarlo a perfezione, come quella fra le arti liberali che possiede il mezzo acconcio ed efficace della parola. Le arti del disegno e la plastica non possono farlo che dentro certi limiti o restrizioni. Così l'ingenuo respira dalle pitture di Alberto Durero, del Perugino, di Morillo e di Mieris. Alla musica poi e maggiormente all'architettura mancano a tal uopo i mezzi o segni necessari per esprimerlo.

L'ingenuo ha mestieri d'un'espressione semplicissima e tranquilla; poichè la passione non ritrae tutto al più che un'ingenuità di stupore. Opposto ad esso si è il lascivo e lo scurrile, improntati da una tendenza sensuale, la quale distrugge immediatamente la qualità estetica dell'ingenuo, siccome il fiore al soffio avvelenato del serpente.

§ LVI

Come nel sublime l'idea dell'infinito domina per guisa, che il finito, sia opera di natura o d'arte, non vale del tutto a concepirla ed esprimerla: così in contrario nel *comico* il finito e l'individuo spiccano in modo, che sembrano bastare a se medesimi, onde l'idea vi si mostra subordinata e quasi annientata. Elemento del comico si è il *ridicolo*; ma le parole ridicolo e comico non sono sinonime, sebbene nel linguaggio comune si usurpino a vicenda. Si parla di una condotta ridicola, di un abbigliamento ridicolo, di una persona ridicola. Ora, esaminando ben bene queste espressioni, vi troviamo una nota di biasimo, che s'applica all' intelletto o al gusto dell'uomo: e con ciò intendiamo di applicare parte del demerito alla stessa volontà, considerandone il ridicolo come dipendente. Non interviene lo stesso adoperando la voce *comico*, tuttochè con essa pure si esprima la qualità d'un oggetto in attinenza all' effetto; senza tanto o quanto appuntarlo, indicando piuttosto il piacere che cagiona. Onde col nome di comico proferiamo un giudizio estetico, e con quello di ridicolo un giudizio morale in senso lato. Dal comico inoltre riceviamo un' impressione totale, che si riferisce a qualche cosa più lontana ed indeterminata.

§ LVII

Ridicolo in genere dicesi tutto ciò, la cui percezione ne eccita a ridere o almeno a sorridere. Il riso in generale consiste in uno eccitamento o stimolo fisico, che mette in azione i muscoli del volto, nonchè quelli del petto e dell'addome, ove si prorompa in riso aperto e sgangherato. Esso poi dipende da eccitamenti fisici, o da imagini e sensazioni, che per via d'una molla propria producono nei nervi un moto oscillatorio. Se non che esse imagini e sensazioni non sono sempre interamente piacevoli, essendovi un riso che è ef-

fetto di dolore o di noia, ed un altro che proviene dalla gioia. Quindi non tutto ciò che muove al riso è nello stesso tempo ridicolo. Qui per tanto si considera il ridicolo come elemento del comico e materia di piacere estetico.

§ LVIII

Il ridicolo quindi in particolare è ogni inaspettata, evidente ed improvvisa incoerenza o ripugnanza spettante ad esseri ragionevoli o almeno che vi rassomigliano in cose di poco o nessun rilievo. La ripugnanza in generale non è che una deviazione chiara e distinta da una nota analogia o regola comunemente ammessa nel pensare, sentire e parlare, nei costumi, nei gesti, nelle movenze ed azioni ecc. L' analogia non è altro che la ripetizione di un fenomeno simile in casi simili, essendo legge di natura, che simili cause producano simiglianti effetti; per il quale principio noi siamo soliti di attendere effetti simili da cause simili. Qualunque anomalia da essa legge riesce subitamente ridicola. Sarà analogia, se cade un debole fanciullo, ridicolo, se ciò interviene ad un uomo adulto e forte La ripugnanza può essere di diversa specie, o così evidente che cada subito sotto gli occhi; come, per esempio, quando il timido Sancio Pancia vuol farla da eroe; ovvero in certo qual modo coperto, come nella domanda in qual maniera lo Sciampagna, ch'esce con tanto impeto gorgogliando dal fiasco, vi possa essere entrato. Richiedendosi lunga e faticosa riflessione, cessa tosto il ridicolo per ragioni che diremo altrove. Essa inoltre può essere reale, se è contraria al vero senso; apparente o paradossale, se urta l' opinione comune. Dal che chiaramente si vede come l'uno possa trovare una cosa ridicola, e l'altro no; poichè il primo riconosce l'incoerenza ove non è, il secondo viceversa: quindi ciò, ch' è oggettivamente ridicolo, non è sempre tale anche per parte del soggetto percipiente. Talvolta una cosa può essere incoerente sotto un aspetto e non sotto

un altro ; come può stare l' assurdità medesima nella contraddizione dei principii o delle premesse , e delle conseguenze. « Perchè hai tu messa la calza a rovescio? « domandò un amico al favoleggiatore Lafontaine. « Perchè, egli rispose, essa ha un buco dall' altra parte ». Oppure essa può essere nella ripugnanza o contraddizione di quantità o proporzioni sconvenienti accolte in un solo oggetto , o nella sproporzione delle parti fra loro o in confronto col tutto P. es : Sancio Pancia racconta d' essere salito a tale altezza sur un magico cavallo di legno, che vedeva a pasturare le capre di color ceruleo , e la terra sembravagli un grano di pepe , e gli uomini sovra essa non maggiori di nocciuoli. Ovvero nella ripugnanza della quantità e qualità ; p. es. : un gigante colossale che possa gettarsi a terra col dito; o nella connessione di cose eterogenee, p. es : se una dama vesta un abito giallo con una manica nera ed una bianca ; nell' uso o destinazione contraria delle cose , p. es., una scimia che porti la parrucca del suo padrone; nel giudizio contradditorio delle cose, per esempio , don Chisciotte , che creda i mulini a vento altrettanti giganti ; nel contrasto delle azioni col carattere , per es. ; se uno che cammini con gravità inciampi ad un tratto e dia del naso in terra ; nel nesso di pensieri disparati, p. es., se leggasi di seguito le righe di due colonne stampate sovra una pagina ; nell' esprimere le idee con vocaboli impropri , o nel combinare parole o frasi eterogenee, e d'indole diversa ; e soprattutto nell' evidente sconvenienza tra i mezzi e lo scopo. Egli è però impossibile l' accennare tutte le fasi del ridicolo , essendone in generale una fonte inesauribile l'occasione, l'umore e l'argutezza dello spirito.

Non ogni anomalia o deviazione da una comune analogia è tosto ridicola; dovendo essa procedere da enti ragionevoli, o che vi rassomigliano. Un abete obliquo, un temporale nella stagione invernale , ed altre cose simili forviano dall'analogia della natura ; ma chi tro-

veralli perciò solo ridicoli ? E siccome non può essere ridicola, che l' incoerenza o assurdità imputabile, ne conseguita che il ridicolo è circoscritto soltanto all'uomo, e che gli esseri irragionevoli non possono apparire tali, se non vi si applichi colla imaginazione il carattere della personalità, come p. es. la scimia, il cane, ec. Ma qui potrebbesi obbiettare, che suolsi ridere eziandio di quelle deviazioni dalle comuni analogie, che sono indipendenti dal libero arbitrio dell'uomo; come p. es. alla vista di certi difetti naturali. Al che si risponde, non esservi in questo che un riso, per così dire, fittizio, tutta opera dell'imaginazione, mentre i difetti naturali non possono divenire veramente ridicoli, che manifestandosi in circostanze dipendenti dalla libera scelta del deriso, ed ove non si palesi per il momento alcun pericolo ; p. es., se un balbuziente abbia in animo di proferire un solenne discorso, oppure di sfogare la sua ira con un torrente di parole. Il deviamento inoltre deve intervenire in cose di poco rilievo, ovvero l' oggetto ridicolo non ha da risvegliare sensazioni di troppo spiacevoli; non potendo altrimenti aver luogo la letizia ed ilarità dell'animo. Si ride, p. es., veggendo il distratto di Regnau portare la spada appesa al fianco destro con un cappello in testa ed un altro sotto il braccio ; ma quell'aspetto cessa tosto di essere ridicolo, se veniamo a sapere che il supposto distratto è privo del lume della ragione, non potendo nè l' imbecillità, nè la demenza riuscir mai ridicole. La caduta di una persona grave sarà soltanto ridicola, se si rialza di nuovo ; ma se resta in sul terreno, ci soccorre naturalmente il pensiero che ne abbia ritratto una qualche lesione, e in cambio di ridere veniamo in suo aiuto. Il ridicolo quindi non proviene dall'incoerenza o ripugnanza che risulta dagli errori grossolani dell'intelligenza, o dalle debolezze e dai traviamenti morali, nè da quella che può avere conseguenze gravi, e produrre serie riflessioni. La ripugnanza dee succedere in cose che non rilevano gran fatto, e mostrarsi di

troppo leggiera pel disprezzo, troppo buona per l'odio, e troppo futile e vana per una sensata meditazione. Quindi s'intende da sè come differisca il giudizio degli uomini sul ridicolo; avvegnachè i sentimenti simpatici si modifichino in riguardo all'oggetto ed alla forza loro, e mentre l'uno può piangere di commozione, l'altro fa lo stesso per lo sforzo soverchio del ridere. Ma anche una ripugnanza in cose di poco rilievo non apparirà tanto o quanto ridicola, quantunque volta non sia evidente; cioè, se non giungiamo a coglierla immediatamente, e non la percepiamo in modo che desti le sorpresa. Quindi la sorpresa è condizione essenziale al ridicolo, e i più ridicoli aneddoti, raccontati prolissamente o troppo spesso ripetuti, cessano per ciò stesso di essere tali. Da qui nasce, che il ridicolo in bocca d'un umorista riceve un grado maggiore di forza e suscettività; in quanto che dall'apparente sua serietà ci aspettiamo tutt' altro che il ridicolo. Questa è pure la ragione, onde il subitaneo esito in nonnulla d'una forte e grande aspettativa ci move al riso. « *Parturiunt montes*, *nascetur ridiculus mus* ». Se in contrario la nostra aspettazione viene poco a poco prolungata e condotta per tutti i gradi della speranza e del timore, non attendiamo in sulla fine più niente, nè quindi possiamo dilettarci della sconvenienza quantitativa fra la aspettazione e la riuscita. Qui non pertanto è da notare, che, sebbene il ridicolo nasca dalla sorpresa, essa non interviene sempre tutto ad un tratto; ma spesso è effetto soltanto di una diligente osservazione e un maturo confronto sì degli oggetti fra loro come colle leggi intellettuali, onde viene in chiaro la contraddizione e l'incoerenza. In tal caso la sorpresa non è prodotta di subito e tutta ad un tratto; ma non per questo è dessa meno efficace. Ciò accade sovente rimirando i quadri di Hogarth, in cui l'incoerenza non apparisce sempre a prima giunta; essendo mestieri di contemplarli alquanto da vicino per intenderla. In sostanza la sorpresa è sempre relativa.

§ LIX

In che sta la ragione del sentimento piacevole nella percezione del ridicolo? Senza dubbio nel subito eccitamento degli spiriti vitali prodotto dalla immediata percezione della sconvenienza o contrasto, che in pari tempo si congiunge ad un sentimento di superiorità. Il quale non è, per fermo, figlio d' orgoglio, o di gioia maligna dell'altrui male, come avviene nel sogghigno o nel fare sprezzante; sibbene è desso un sentimento naturale di noi stessi, che, trovandosi in ciascuno e nel fanciullo medesimo, non ha in sè nulla d' immorale, e genera uno stato d' ilarità, ove possa soddisfarsi con qualche oggetto. Che poi nella percezione del ridicolo abbia luogo un eccitamento improvviso degli spiriti vitali, è provato dalla corrispondenza della emozione interna coll'esterno; poichè il riso non giova solo a rasserenare la mente, ma conferisce altresì al ben essere fisico; come ne abbiamo un esempio in Erasmo di Rotterdam.

§ LX

Per trovare ridicola qualche cosa richiedesi sempre una certa disposizione subbiettiva fisica e morale. Chi non vi è fisicamente disposto ride di ordinario soltanto per ischerno, o mosso non che altro da gioia maligna per l'altrui male. Nessuno ride più facilmente de' fanciulli; poichè a misura che l' organismo nervoso è più sensibile, è anche maggiore la disposizione fisica; onde basta il più lieve indizio di sconvenienza o di assurdità ad eccitare il riso. Chi è immerso nel dolore non ride di nulla. V'ha pure degli uomini, i quali sono così gravi per natura che ridono raramente, o giammai come gli antichi narrano di Anassagora, di Focione, di Marco Crasso e di Plinio il vecchio, ecc. L'educazione, la più matura sperienza, la dottrina costituiscono pure una differenza notabile; quindi il ridicolo oggettivo non consuona sempre col soggettivo. Il riso smodato ab-

bonda di subito nella bocca del volgo ignorante ove si trascenda appena il circolo ristretto delle sue cognizioni, la persona colta ride più raramente e l'ingegnoso più spesso dell'uomo di mente ottusa, come colui che nota di frequente ripugnanze od assurdità, che passano inavvertite per quest'ultimo. Inoltre per ridere di certe sconvenienze convien sapersi o *credersi esenti da esse*. Per lo che un avaro potrà per avventura ridere alla rappresentazione di un carattere che lo rassomigli, avvisando non essere che economo, o non credendosi fatto segno di esso difetto; ma, non appena s'accorga del suo ritratto, l'amor proprio offeso si risveglia e s'adira, e forse, essendo di buona indole, può anche correggersi; ma ridere non mai. Socrate poteva ridere alla rappresentazione delle Nubi d'Aristofane, perchè sentivasi franco e libero dalle assurdità, che il poeta mise in bocca al suo sofista, sotto il nome di Socrate; ma un vero sofista non lo avrebbe certamente potuto. Possiamo forse ridere anche di noi stessi? Nel momento dell' azione l' amor proprio certamente non lo consente; sibbene in appresso, osservando meglio le cose, possiamo ridere delle nostre passate contraddizioni appunto perchè sono passate; poichè rendiamo in tal maniera a noi medesimi una lusinghevole testimonianza d'essere divenuti più savi e ragionevoli.

§ LXI

Non basta soltanto l' accennata disposizione per cogliere, generare ed esprimere il ridicolo; richiedendosi eziandio uno spirito ed acume speciale, ossia l' attitudine di afferrare in modo facile, rapido e vivo le più lontane e recondite analogie e differenze, e di manifestarle chiaramente. In contrario la mente filosofica paragona i concetti fra loro per rinvenire l'identità. Il perchè ciò che in sè non è tanto o quanto ridicolo, può riuscir tale col darvi un aspetto o una tinta di sconvenienza per via di una comparazione spiritosa, di una

17

sottile ed arguta distinzione. Giampaolo chiamava lo spirito una perspicacia sensibile, e definiva la perspicacia uno spirito astratto. Del rimanente la parola *spirito* prendesi in un senso or soggettivo ed ora oggettivo, e chiamasi spirito sì il talento, come la produzione ond'esso si manifesta. Oggettivamente lo spirito dicesi veggente, se afferra le più intime relazioni; scherzevole o giocoso, se coglie solo in parte nel segno, attenendosi alle cose accessorie ed apparenti. Esso è sensato, ove dia a pensar molto ed occupi l'intelletto; vano, se non fa avvertire negli oggetti nulla di più di quanto potrebbevi scorgere una mente comune; e splendido, ove risvegli nell' imaginazione doviziosa copia d'imagini accessorie; in caso contrario dicesi insulso.

§ LXIII

Lo spirito più facile, e certamente il più antico e primitivo si è l'arguzia verbale, poichè riesce subito a distruggere se stessa. Rassomiglia non ch' altro ad un indovinello, il quale vien meno non appena se ne abbia la chiave. Esso inoltre è talvolta più merito o difetto d' una lingua, che del poeta. Non pertanto a cotesto spirito di parole si unisce spesso un senso interiore, che lo rende importante: esso, mediante l' analogia dei suoni colla celerità del lampo, sa trarre pensieri abbaglianti, stringenti giudizi e allusioni briose e scherzevoli da ogni sorta di oggetti. Può servire, ad esempio, la predica del Cappuccino nel campo di Wallenstein di Schiller, così mirabilmente tradotta dal Maffei. In generale poi l' arguzia di parole sta nell' effetto di similianza fra le relazioni, e nella coincidenza colla cosa. L' arguzia più leggiera è l'enimma, che va grado grado perdendosi nella sciarada, nell' anagramma, nel logogrifo e nel conogramma.

L' arguzia diviene migliore e più durevole quanto più si accosta alla serietà. Distinguesi poi l' arguzia *riflessiva*, in cui prevale l' intelligenza col far uso per

lo più di antitesi, dalla *allegorica*. Così, p. es., Catone: « Voglio piuttosto, disse, che mi si domandi, perchè non m' abbiano innalzata una statua, di quello che per qual motivo me l'abbiano eretta ». O il detto della madre Spartana: « Vieni collo scudo o sullo scudo ». Lo splendore delle arguzie intellettive rassembra talvolta a quello d' un fuoco fatuo; nullameno vi si scorge sovente anche non so quale profondità, cui riesce difficile di penetrare, onde si accostano non di rado allo stesso sublime Nell' arguzia allegorica o figurata la fantasia ha la parte maggiore, facendo uso di metafore, allegorie e similitudini in doppia maniera; o animando il corpo, o incarnando lo spirito. Era più facile il dire: la burrasca è adirata, di quello che: l' ira è una burrasca.

§ LXIII

Il piacere dell' arguzia consiste principalmente nella rapida e briosa espressione dell' attività dello spirito; ed è maggiore quanto più sorprende con una ingegnosa correlazione di cose eterogenee, eccitando più il riso a misura della grandezza ed evidenza del contrasto tra gli oggetti comparati. In complesso poi tutto dipende dal punto di comparazione o dal concetto, onde gli oggetti diversi si rannodano mediante l'espressione. La cosa più meschina può talora servire di spiritosa arguzia, se vi scorgiamo alcun che di grande. Poetici soltanto sono que' motti arguti, che danno a divedere una notizia profonda della natura. Al contrario sono di poco momento quelli, che non offrono alcun rapporto del mondo; vani, se servono solo a spiegare senza porgere un vero punto di comparazione; spurii quelli, i cui oggetti comparati non convengono alla stessa classe, essendo in tal caso l' arguzia effimera e senza verità; e di nessun valore finalmente, se aggiransi nel campo degli appetiti sensuali, a cui vogliensi connumerare i motti lubrici e scurrili facilis-

simi ad essere inventati non meno che intesi. Pur troppo alcuni fiori mettono radice nel putre limo, e nascono dai letamai! Però il pregio dell'arguzia non istà solo nella convenienza o consonanza; ma sovrattutto nel modo onde la mente conosce le cose, e le mette in mutua dipendenza. L'arguzia in ispezialità dischiudesi un campo vastissimo, allorchè applica l'ingegno a cogliere i rapporti tra il mondo sensibile e il morale. Lo spirito non è che d'indole negativa, ove colle fila, che bizzarramente s'attraversano ed incrocicchiano a formare la tela della vita, non ne faccia spiccare che il rovescio. Lo spirito positivo in contrario sta nel cogliere le relazioni positive delle cose secondo le attinenze loro più elevate col mondo spirituale, cioè col vero, col buono e col bello, nonchè nella immediata vivacità d'ispirazione, onde esprime siffatte relazioni con pensieri ed imagini salienti e folgoranti di luce.

§ LXIV

Quanto la brevità è indispensabile all'arguzia, altrettanto le riesce a scapito una soverchia abbondanza. Affinchè poi la copia non generi confusione, è mestieri che la mente abbandoni il generale per fermarsi nei singoli oggetti. Ma il fenomeno sfuggevole dello spirito non permette di trattenervisi a lungo. Può per questo parogonarsi alla risplendente polvere, che indora le ali della farfalla; la bellezza ne vien meno pigliandola colle dita. Vi debbono poi essere sempre dei momenti di sosta e di riposo, affinchè abbia luogo la serietà. L'arguzia verbale e l'allegorica vogliono esser sempre modeste, e usarsi opportunamente. Siccome vi ha argomenti a cui nulla o pochissimo s'attaglia lo spirito, così havvene altri che per esso soltanto appartengono all'estetica; avvegnachè il serio ne rivelerebbe la bassezza. La sottilità dello spirito dipende altresì dalla nazionalità e dal clima. Gl'Inglesi, per esempio, e i

Tedeschi sono più chinevoli all'allegorico; i Francesi e gl'Italiani in contrario allo spirito riflessivo.

§ LXV

Se il ridicolo si usa a semplice intrattenimento per rasserenare l'animo; prende il nome di *scherzo.* Lo scherzo è una specie di gioco; ma non ogni gioco costituisce uno scherzo, essendo il primo un'antitesi dell'occupazione, il secondo della serietà. Anche le arti delle Muse appellansi giuochi; non per questo sono sempre scherzi le opere loro. Lo scherzo tende ad eccitare e mantenere una disposizione di allegria ed ilarità; quindi i discorsi e le azioni scherzevoli non possono avere uno scopo importante, dovendo promuovere il riso. Esso dovrà quindi appigliarsi a tutte le combinazioni, onde valga a mostrare una cosa del lato ridicolo. Chi scherza esce del suo naturale e noto carattere per intrattenerci piacevolmente, a patto però che noi giungiamo a indovinarlo di subito, e, prendendo per ciò che è nella realtà, ne venghiamo dilettati. Lo scherzo pertanto suppone vivacità di spirito, versatilità e sicurezza de' modi convenzionali per non trascendere la linea della convenienza e benevolenza verso quello cui volgiamo le scherzo; nonchè un linguaggio facile e vivace, perchè riesca nuovo e variato senza divenir artifizioso, insipido, oscuro, e dare nello zotico e nel basso. A queste condizioni lo scherzo accresce il cumulo dei piaceri della vita, eccita un fare più ilare e libero ne'modi conversevoli, ravvicina giuocando gli uomini, risveglia ed occupa le più nobili facoltà dello spirito. Affinchè lo scherzo riesca dilettevole vuolsi conoscere a fondo il carattere dello scherzatore, ed essere persuasi della sua benevolenza verso colui che è fatto segno de'suoi motti scherzevoli. Da qui viene, che siamo più chinevoli a perdonare allo scherzo grossolano d'un ignorante che abbia ottimo cuore, di quello che all' arguto d' un uomo cattivo. Lo scherzo inoltre

dee tosto apparire come tale, e mostrare l'intendimento di divertire gli altri. Che se lo scherzatore fosse egoista, e mirasse a rallegrar se medesimo a spese altrui senza procacciare alla società un onesto passatempo, fallirebbe non ch' altro lo scopo. Perchè poi giovi a destare interessamento e rivesta un carattere estetico, uopo è che non sia comune, nè basso, nè sempre si appigli al medesimo modo; che fugga le argutezze satiriche, nè comprometta alcuno pei suoi difetti, non cadendo nell'oscuro, nel pesante e nell' immorale. La prudenza necessaria alla vita sociale addomanda altresì, che lo scherzo si tenga dentro certi limiti, e si restringa a persone d'eguale condizione e della più intima familiarità V'ha poi tali momenti e condizioni nella vita, in cui lo scherzo è del tutto inopportuno; come pure alcuni uomini che sono contrari allo scherzo, perchè non abili a renderne il ricambio. *Dulce est desipere in loco.* Dal fin qui detto conseguita come lo scherzo si differenzii dalla satira e dallo spirito mordace; poichè essi, sieno pure composti alla serietà od al riso, intendono sempre ad un fine grave; mentre lo scherzo mira unicamente a promuovere e conservare l' ilarità e il buon umore. Non è già per questo che manchi di certa sfuggevole ed intima significanza; solo non ne forma un appropriato oggetto. Onde Giampaolo per distinguere lo scherzo dalla satira paragonava il primo ad un poetico fiore, le spine del quale non pungono, e che ha lo stelo lussureggiante di fogliame, per cui appena si possono quelle sentire.

§ LXVI

Se dunque lo scherzo, per ingegnoso che sia, non può a lungo intrattenerci, tanto meno lo potrà la beffa; cioè quello scherzo grossolano, che si pratica intempestivamente e contro il decoro del vivere sociale. Per vedere come lo scherzo diversifichi dalla beffa, basta por mente allo spregio in cui è tenuto il beffeg-

giatore nell'universale; siccome colui, che non esce mai dalla cerchia più bassa della vita, si degrada insieme ed offende giudicando bassamente gli altri, e pensando che si dilettino del comune ed abbietto. In quanto alle grossolane facezie, che s' incontrano talvolta nelle produzioni drammatiche di Aristofane e di Shakspeare, conviene notare, che cotesti scrittori non intesero già con esse di porgere un sollecito immorale alle orecchie della moltitudine: essendo in ultimo un effetto dell'ardita sicurezza del carattere nazionale non ancora in questo riguardo effemminato e corrotto, ma fedele alla natura; onde i poeti ampiamente se ne giovarono nelle loro speciali creazioni Sono come parti secondarie che servono quasi di commento a ciò che il poeta presuppone per l' intelligenza delle parti principali; o come decorazioni, che formano la scena etica e nazionale di quel mondo poetico. Che se nello scherzo il comune è più apparente che vero, e vi ci appigliamo trattandolo come un semplice giuoco, ne nasce la burla, che è soltanto esteriormente uno scherzo comune. Se poi lo scherzo consiste in un concetto molto piacevole, tendente a intrattenere lietamente altrui, dicesi *celia*. Una continuazione di celie, che unite insieme formano un'azione perfetta; chiamasi celia drammatica o farsa. Il burlesco è una specie particolare dello scherzo, che può ricreare anche un animo colto; imperciocchè nella produzione non meno che nella percezione s' intrattiene a bella posta nella più umile sfera per trar diletto dal ridicolo di essa, senza però abbandonarvisi interamente. A questo patto anche l'arte può far uso del burlesco nelle sue rappresentazioni senza temere per ciò di offendere il gusto. Qualora il burlesco dia realmente nel basso o nel tronfio, riesce insulso e senza effetto.

§ LXVII

Lo scherzo continuo palesa leggerezza, e la continua serietà una mente profonda o stupida. Lo scherzo indebolisce e deprime, il serio eccita e rinvigorisce; onde l'uomo serio ama lo scherzo più come una ricreazione e un sollievo dell'animo, che per se medesimo. Nemico dello scherzo non può essere che un infelice o un ribaldo.

§ LXVIII

Fra le arti la poesia drammatica, e propriamente la commedia nella varietà e versatilità del miglior fare conversevole giovasi nelle sue maggiori applicazioni dello scherzo naturale e benevolo. Può esso altresì aver luogo nella musica, e sono note in proposito le sinfonie infantili di Giuseppe Haydn. Nella pittura ci ministrano esempi di tono scherzevole i Fiamminghi Teniers, Ostade, Dow ed altri più nelle rappresentazioni di alcune scene della vita campestre La plastica non consente che breve campo allo scherzo; però nel rilievo il suo potere è meno ristretto, mentre l'architettura lo esclude del tutto. Rispetto alla mimica e al comico in generale vuolsi specialmente ricordare gl' Italiani per la vivacità umoristica del loro carattere.

§ LXIX

Nel ridicolo ciò che immediatamente piace si è il solletico naturale del riso e l'accresciuto sentimento della vita. Esso piacere però non è tuttavia un diletto estetico. Molto meno poi il puro ridicolo può dirsi bello nel senso proprio del vocabolo, anzi talora può essere perfino brutto, come osserva Lessing, e con lui l'esperienza di tutti i tempi. Nullameno il ridicolo può in fatto poggiare sino alla bellezza, come ha luogo nel *comico*. Può dirsi che nel comico la fantasia costringa lo stesso intelletto a seguirla nelle sue arguzie e nei

suoi bizzarri contrasti di idee; nel mentre quest'ultimo procaccia di rendere gli stessi oggetti opposti mezzo ed organo di un sentimento più elevato, accennando copertamente o in modo chiaro ad un ideale offeso, ed invitandoci per tal guisa a rendergli omaggio Aristofane sparge il ridicolo sulle formole aeree e sulle visioni de'ciarlatani metafisici e dei poetastri parolai; ma non disconosce per questo la parte più bella e sublime della vita; anzi l'idea vi risplende sempre come in uno sfondo lontano, in cui spiccano le figure più variate del mondo comico.

Si può quindi definire il comico per una espressione del ridicolo annobilito dall' intelletto e dalla fantasia, oppure, il che torna lo stesso, dallo spirito e dall' arguzia, la quale riceve un senso più intimo per un occulto od aperto riferimento dell' artista alla sconvenevolezza d'un oggetto colle leggi del bello ideale. Il piacere originato dal comico è quindi in ogni caso estetico, mentre qui pigliamo diletto non già come nel ridicolo in grazia dell'assurdità, ma della rappresentazione spiritosa ed arguta su cui poggia. Essa rappresentazione ritrae in forme salienti un giocondo trastullo dello spirito, il quale, sorvolando leggiermente sulla malizia e perversità degli uomini, discende nelle loro regioni per isferzare con facile diletto e libera imaginazione le loro follie sotto la maschera di esse, conservando sempre in se medesimo il tipo del nobile e del morale, e per risvegliare scherzosamente il nobile sentimento, che è proprio della mente sana, e sollevarlo giocando al di sopra delle umane debolezze. Siccome il ridicolo ha per dominio la vita, così l' elemento comico non respira propriamente che nella vita dell'arte. Il comico è soltanto in apparenza opposto al bello; l'ideale, che immediatamente rappresenta, non è che il rovescio, e la forma vi è sempre analoga. Il carattere e la situazione ridicola, mediante la visibile ed individua loro espressione, elevano all'ideale, come l'errore, chiaramente riconosciuto, conduce alla verità. Sia pu-

re indiretta la bellezza comica; ma la composizione di questo genere, quantunque volte convenga colle leggi del buon gusto, può quanto una seria aspirare alla bellezza. Il comico è opposto al tragico, e sì l'uno come l'altro trovano il più libero sviluppo e la maggiore efficacia nel dramma del poeta. Questi due elementi appartengono alle idee estetiche generali.

Il comico dividesi generalmente in *obbiettivo* e *soggettivo;* il primo trovasi negli oggetti stessi, e risiede nelle inclinazioni o nei costumi; il secondo è opera dell' artista, il quale muta il serio in ischerzevole, come fece Luciano coll'antica Mitologia. Il comico, che tratta delle umane inclinazioni, è permanente o durevole; quello, che nasce dai costumi, varia, va alternando coll'indole del secolo, ed è interamente nazionale. Sovente ciò ha luogo soltanto in epoche posteriori; poichè esse pe' costumi loro trovansi in opposizione col passato: essendo solo in tal caso puro, senza mistura di satira ed ironia, e del tutto oggettivo. Sebbene il comico di costume sia poco durevole, non pertanto agisce con più effetto sui contemporanei.

§ LXX

Il comico inoltre partesi in alto o sublime, e basso o burlesco, quello è più nobile ed ingegnoso, e a giudicarlo richiedesi maggiore intelligenza; questo ha un fare più grossolano e cade più sotto i sensi, onde riesce alla portata anche d'una mezzana coltura. Il comico sublime non viola mai le regole del gusto più squisito, nè quelle convenzionali del raffinato tono sociale, raggirandosi nella sfera dell' urbanità ed eleganza. Moltissimi tratti di comico sublime trovansi nelle Epistole e nei Sermoni di Orazio, e di argutezza comica nell'Agatone di Wieland, nelle favole e nei racconti di Lafontaine, ecc. — Il comico squisito è principalmente espresso dalla commedia più elevata, come, p. es., da quella di Menandro fra i Greci, di Terenzio fra i

Romani, sebbene talvolta manchi di nerbo comico (*vis comica*), e da poeti comici moderni Molière e Goldoni. In quanto alla parte comica della musica gl'Italiani brillano sovra ogni altra nazione, e Mozart solamente può talvolta rivaleggiare con essi. Quanto non sono bene condotti i caratteri comici di Leporello, d'Osmino, di Figaro, ecc.?

Il comico basso, detto anche impropriamente burlesco dal vocabolo burla, non curandosi tanto o quanto de'riguardi e delle raffinatezze convenzionali della società, e delle regole del gusto più squisito, intende unicamente a far spiccare con forza e vivezza il ridicolo dall'assurdità e dalla follia, non avendo altri limiti che la compiuta depravazione dell' uomo, ossia la perdita totale della sua dignità. Conciossiachè, quand'egli nella sua dipendenza dalla natura trovasi già a perfetto livello coll'animale, il comico cessa insieme coll' idea della libertà; e medesimamente nella debolezza delle passioni del senso quantunque volte influiscano a segno da distruggere ogni potenza di spirituale reazione. Questa specie di comico raggiunge il proprio fine in generale trattando l'ignobile e il basso come nobile e solenne; o improntando il semplice artatamente d' un fare pomposo, o traendo il grande e dignitoso nella umile sfera del comune, riducendolo a un tono burlesco mediante la *Parodia* o il *Travestimento*, che sono due aspetti e mezzi del principio comico, onde avremo discorso più avanti. A siffatta specie di comico appartengono principalmente le *Arlecchinate*, che in addietro regnavano sulla scena italiana, ma che caddero poscia in dispregio, ed ora tengonsi appena acconce a divertire il più basso popolo. Ma siccome anche in ciò il gusto può trovare il proprio conto, finchè resti desiderabile una coltura di gusto possibilmente universale; e siccome per giunta il basso comico procaccia allo spirito occasioni affatto speciali per espandersi in un campo più libero e vasto; così sarebbe ingiusto di volerlo interamente escludere dal dominio delle arti belle. Solo è

necessario, che l'artista tengasi egualmente lontano dall'insulso e dal goffo, ossia dalla trivialità senza spirito e dalla rozzezza, nemiche sempre di ogni arte. Non dee poi la Musa del basso comico aggirarsi nello schifoso del mondo fisico e morale, e, come dicesi, nel cinismo estetico: poichè, sia che rivestasi di naturale rozzezza o di raffinata cupidigia, od anche di temerità mistico-religiosa, offende di troppo il sentimento d'un animo informato a coltura per poter aspirare al plauso universale.

§ LXXI

Il basso comico rinviene alimento nel *grottesco* e nella *caricatura*. Il grottesco è il ridicolo nella forma; quindi consiste nel contorcimento, nella goffaggine e nella sproporzione delle sue parti. Questa specie di comico era specialmente in uso ed amore presso gli antichi. La commedia antica dei Greci avea nelle sue maschere grottesche, come ne tien fede Aristofane nei suoi Uccelli, nelle sue Rane e Vespe, una fonte inesauribile di forme mostruose e ridicole per eccitare nella plebe Ateniese le risa più sgangherate Vedevansi grottesche figure nelle grotte, onde ne venne il nome, negli edifizi e nelle suppellettili di lusso, ove si mantennero anche presso l'arte moderna. Ad ogni modo l'uso del grottesco nelle arti figurative è senza dubbio più limitato, che nella scena comica Il nostro teatro italiano piacquesi più d'ogni altro del grottesco comico; ma, per quanto grottesche sieno le maschere d'Arlecchino, del Pantalone, del Brighella, del Meneghino, ecc., lo sono pur sempre molto meno, e specialmente in Carlo Gozzi, di quello vediamo nell'antica commedia greca, cioè nelle maschere degli Uccelli, delle Vespe e delle Rane. In queste fantastiche creazioni della bizzarria comica il grottesco della forma è nel vero suo posto. La bassezza della forma esteriore è consona colla bassezza dei caratteri e dell'azione, e il ridicolo dell'una invigorisce ed afforza quello dell'al-

tra. Chi volle sbandire il grottesco come ignobile ed insulso, non intese il vero suo punto di veduta estetica, quello, cioè, di un ideale inverso. Considerato in questo aspetto, ove trattisi con ispirito ed argutezza, ha anch'esso il suo grandissimo pregio; giacchè la satira viene da buona sorella in aiuto del comico per raggiungere il vero e giusto ideale mediante la creazione d'un ideale contrario ed inverso. Tranne il teatro, in presente è più usato nell'arte mimica e nella danza, che nella figurativa.

§ LXXII

Per *caricatura* (caricare) rispetto al vocabolo e alla cosa, stando alla ragione etimologica, non altro intendesi che straccarico in senso estetico e comico. Essa però non può divenire estetica e comica, se lo spirito non dia al ridicolo un senso più elevato, portandolo sino all'iperbole. La caricatura è quindi la cima del comico, e propriamente l'ideale inverso. Il suo effetto non è tanto riposto in un arbitrario contorcimento o alterazione della forma, quanto nell'accresciuta significanza degli alterati lineamenti; quindi ha i suoi limiti, laddove finisce d'essere caratteristica. La caricatura trovasi soltanto nell'arte. Del resto essa non deve profanare giammai le cose più sacre ed eterne, il bello ed il buono.

§ LXXIII

Trovansi modelli di burlesco in genere rispetto alla poesia fra i Greci in Aristofane, o nel Ciclope di Euripide; presso i Romani in Plauto; fra gli Spagnuoli in Cervantes; tra gl'Italiani nel Pulci, nel Berni, nel Tassoni e nelle opere soprattutto di Carlo Gozzi, ecc.; presso i Francesi in Rabelais, Marot, Scarron, le Sage, ecc.; tra gl'Inglesi in Shakspeare (singolarmente nell'Arrigo IV), in Butler, Fielding e Smollet; fra i Te-

deschi nel frate Abramo a S. Clara; negli Abderiti di Wieland (autore del Sigefrido di Lindenberg), Blumauer, Langhein, ecc. Nell' arte del disegno, oltre l' immortale Hogarth, primeggia in questo genere la scuola fiamminga; se non che essa cade talvolta nel plebeo, che è tomba dell' arte. — Modelli del comico grottesco e della caricatura somministrano nella poesia la più parte de' precitati poeti, e particolarmente Aristofane, Plauto, Shakspeare, Butler, Cervantes, Wieland e Giampaolo. Nell' arte del disegno sono da ricordare specialmente Leonardo da Vinci, Annibale Caracci, Ghezzi, Callot e l'inglese Hogarth, il più gran maestro di caricature In complesso gl' Inglesi, particolarmente Gilray o Bumbury, benchè d' assai inferiori ad Hogarth, presentano le migliori caricature. Lo che dipende in parte dalla costituzione, e in parte dall' umore proprio di quella nazione. Le caricature francesi invece sono talvolta goffe, stentate e senza spirito.

§ LXXIV

Per produrre ed esprimere debitamente il comico richiedesi l' *umore*. Chiamasi in buon senso con esso vocabolo quella disposizione fisica e morale, in cui trovansi le cose ridicole, e l' ingegno di coglierle spontaneamente. Havvi pure un *umore* in cattivo senso, ed è l' indole bisbetica o lunatica d' interpretar tutto a male e di vedere ogni cosa dipinta con neri colori, riuscendo per tal guisa di peso a noi stessi ed altrui. L' umore diversifica eziandio dalla giovialità, essendo più che semplice ilarità: esso è l' interna attività, o, per meglio dire, la vivacità di un genio lieto, che s'impadronisce di tutto l' uomo, una specie di entusiasmo, un parlare ed operare della natura abbandonata a se medesima. Ei sorge in noi senza sapere talvolta d' onde esso provenga, e la causa che lo produsse. Se la giovialità si limita allo scherzo, l' umore trapassa all' allegrezza. Quella è poetica soltanto per le sue con-

seguenze ; questo lo è nell'origine sua, manifestandosi tutto ad un tratto come effetto di molti sentimenti e disposizioni precedenti, alla guisa d' un giorno sereno dopo parecchi di nebulosi ed instabili. Nel grado maggiore di esistenza, ch' esso ne procaccia, non basta, che ci conosciamo liberi dal predominio delle cose e della natura; ma la provochiamo noi stessi. E non solo con finzioni accessorie la realtà è fatta segno de'nostri scherzi, ma colla nostra fantasia trapassiamo altresì i confini del possibile. A quella maniera che nel giuoco imaginiamo e tentiamo pericoli e difficoltà, l' uomo gioviale ridesi dei limiti naturali, e vuol rendere alla natura il ricambio, come fosse sicuro di non essere colto dalla medesima. Mentre però signoreggia la natura, non nega di poter essere da lei in varie maniere turbato col volgere la sua ilarità in tristezza La giovialità e lo scherzo sono quelli che invitano ad una festa popolare ; ma spetta all' umore d' inventare ed ordinare i passatempi e gli spassi. E plaudirassi al medesimo quantunque volte rimanga dentro i confini del comico, cioè a dire, finchè non predomini di troppo la natura sensuale, infrenandola col debito equilibrio di spirito e libertà ; altrimenti il suo brio diventa petulanza, la sua leggerezza uno scherno inescusabile, e la sua licenza una fanciullaggine insulsa e stordita. In sostanza l' umore non dee mostrarsi cosa puramente soggettiva ed arbitraria ; ma avere nelle sue produzioni un qualche elemento oggettivo o reale ; cotalchè la fantasia dello spettatore possa mettersi in egual posizione, e sentire il ridicolo come una naturale conseguenza Per certo è del pari sconveniente, che venga meno del tutto l'elemento soggettivo, e l'intelletto solo voglia fare le veci dell' umore, dandosi per aspirazione del sentimento ciò che è effetto unicamente di esso. Da qui piglia origine l' umore mendicato o stentato, che giovasi solamente di alcuni mezzi attinti alla fonte della vera giovialità, usando espressioni che sanno del saccente, e recano più presto noia che sollievo e ila-

rità al nostro animo. L'umor fittizio o artefatto fu giustamente paragonato alle frutta di cera, a cui manca la freschezza della vita e la dolcezza del sapore.

§ LXXV

Quando l'umore si unisce con una specie di predilezione allo strano, compiacendosi di quell' incoerenza che ha il distintivo della stranezza, dicesi *bizzarria*, e bizzarro l'umoristico che ne deriva. Se poi, come d'ordinario avviene, vi si aggiunga una tinta leggiera di follia, si denomina *barocco*. Il barocco consuona quasi col bizzarro, ove non vogliasi considerare il primo come il grado maggiore dello strano, distinguendosi solo dall' altro per esagerazione, manierismo, varietà e confusione soverchia nel componimento. Gusto barocco per tanto è quello che sceglie ed ama il barocco. Esso predomina nell' arte, quando vien meno il senso del semplice e del naturale, e si ha invece ricorso al sorprendente, allo straordinario, all' esagerato, ed alla vivacità de' contrasti per eccitare l' attenzione ed il piacere. Il barocco può aver luogo non pure nella poesia, ma anche nell'arte figurativa e nella musica, p. e. il coro infernale nel Roberto il Diavolo, ed il primo finale nel D. Giovanni sono barocchi nella composizione e nell' esecuzione; se non che la musica riesce così appropriata e caratteristica, che nel complesso non sarebbe meritevole di siffatta denominazione.

§ LXXVI

Il comico non è sempre puro; ma spesso il serio e il ridicolo s' incontrano, anzi si presuppongono con mutua vicenda, come la luce e l'ombra Nella vita medesima s' intrecciano continuo ed alternano il dolore e la gioia, la mestizia e l' ilarità, il serio e lo scherzevole, il pianto ed il riso, l'ideale e il positivo. Allorchè dunque questi fenomeni possibili della vita si con-

cepiscano ed esprimano in modo da produrre un dato effetto estetico, il bello trova una maniera propria di manifestarsi per via dell' umore e della satira.

§ LXXVII

Come la giovialità risponde alla vera facezia, così questa all' umore. La prima non è che la parte fisica e soggettiva del secondo, una disposizione lirica, che rende soltanto effettuabile l' umore. Esso in fatti è un prodotto dello spirito, anzi lo spirito stesso. Per questo è più intellettivo che sensibile, non è un' emozione nè un entusiasmo; ma uno stato tranquillo, e non ostante al sommo animato; non è un' allegrezza che rapisce, nè una gioia intorno ad una cosa, ma un non so che a tutto ciò superiore; non è neppure una libertà rispetto agli oggetti e alle loro impressioni, ma una indipendenza tutta propria; non un abbandono o una rinunzia del mondo, ma un dominio sovra tutto che ne circonda, un dominio senza lotta, o, in altri termini, l' indipendenza dell' idea. L' umore geniale come il serio in genere osserva il mondo e la vita da un alto punto razionale. Quindi nell'occhio dell' umorista il mondo e la vita si riflettono con colori diversi da quello si mostrino all' uomo comune; onde, mentre l' uno non vi scorge spesso che il lato ridicolo, l'altro vi ravvisa una triste serietà; riscontrando all'opposto talvolta nel serio il ridicolo ed il comico. Da ciò nasce altresì, che l'uomo volgare, non sapendo poggiare all' altezza dell' umorista, tiene in conto di singolarità fantastica ciò che è effetto della sua natura, e non raro avviene che pel suo spirito ingegnoso comparisca qual pazzo all'uomo fornito di freddo intelletto. — L' umore pertanto si aggira liberamente tra lo scherzo ed il serio, tra il ridicolo e il sentimentale, come il tragico patetico si libra tra il comico ed il sublime. Quanto più profondo è il sentire, e perciò più obbiettiva la concezione della vita, tanto maggiore riesce l' ingegno e l' efficacia del-

l' umore. Il vero umorista, che non è mai estetico senza l' amore dell' umanità, risguarda la natura umana come un misto singolare di qualità buone e cattive, e un complesso più di debolezza che di pravità, più di stoltezza che di corruzione. Egli riduce lo stesso deviamento morale ad un falso giudizio, differendo dal comico in ciò, che con tutta l' esteriore serietà si colloca fra quelli che giudicano erroneamente, sembrando appartenere alla medesima classe; mentre il comico propriamente detto, anche dove espone il semplice fatto senza entrare nella parte istruttiva, dà facilmente a conoscere di non far parte di essa categoria. Per l' umorista, al dire di Giampaolo, non esiste una stoltezza individua, non v' ha stolti; ma solo stoltezza in genere, e un mondo stolto. Perciò egli non trova gli uomini nè ridicoli, nè detestabili, ma solamente degni di compassione; onde si spiega quella mite benevolenza propria dell' umorista, che lo fa ora discendere sino alla più tenera elegia, ed ora salire all' effetto più sublime. L' umorista, come osserva il succennato scrittore, umilia le cose grandi, ma diversamente dalla parodia, col porvi accanto le piccole; e solleva le piccole col collocarvi a petto le grandi per distruggere sì le une come le altre, perchè tutto in ultimo è eguale e un nulla al paragone dell' infinito. La disposizione per tanto, onde l' umorista si mostra dal lato serio e sublime, non vuol essere predominante od esclusiva; imperciocchè a questo modo ferirebbe invece di risanare e ristabilire l' equilibrio e l' armonia morale, cui particolarmente intende come amico dell'umanità. Perciò egli ama di rivolgere all'uomo la faccia composta a soave sorriso, anzichè atteggiata a grave serietà. L' umorista intende di continuo a sollevarlo in una ragione più serena, la quale, abbenchè non senza nembi e vapori, gli lasci veder un cielo mite e tranquillo, ricreando la vista in uno splendido sole, e godendo ad un tempo del cielo e della terra. L' umore suppone sempre una viva coscienza, una fede sincera nel meglio o

nell'ideale. Esso per tanto potrebbe definirsi per quella particolare disposizione dell' anima , onde confrontandosi la vita reale coll' ideale, ed essendo dal contrasto loro or tocchi profondamente, ora eccitati a riso frizzante e persino sarcastico, manifestiamo le impressioni e i giudizi con un misto originale di comico e di sentimentale L' umorista Giampaolo divisò con molta sottilità il frizzo comico dall' umore. Il frizzo o umor comico è un giuoco originale dello spirito espresso con strana combinazione di pensieri ridicoli e serii, colla sola tendenza morale di ferire sciocchezze speciali e individui sciocchi L' umore in contrario è anch' esso un giuoco simigliante d' idee mediante il genio comico, il quale però da un più alto punto di veduta morale e sotto colore di semplice intrattenimento trae i suoi giudizi non dalla stoltezza dell'individuo, ma da quella di tutta l'umana vita, e per ciò ha un' attinenza più grave coll' ideale medesimo del buono, o della moralità. Quindi pel vero umorista richiedesi profondità e dovizia di spirito per far ispiccare oggettivamente ciò che è soltanto soggettivo, e la sostanza dai suoi modi o accidenti medesimi. Lo stile e il colorito di lui vogliono essere appropriati e rispondenti alla sua maniera di considerare il mondo, o, in altri termini, lo specchio, in cui riflettasi interamente ques'ultima. La rappresentazione deve unire la più ricca alla più poetica varietà dei colori, il carattere più spiccato in ogni sua parte allo spirito più calzante. La bellezza umoristica per tanto offre una specie di bellezza irregolare in cui all' arbitrio capriccioso è dato molto più d'efficacia, che non sia lecito nelle opere pertinenti alla bellezza regolare. Le produzioni umoristiche tengono in sè alcun che di lirico, e la soggettività più o meno trasparente ed amabile del poeta ha non piccola parte al piacere che desse procacciano.

§ LXXVIII

L'umore fra tutte le arti ama specialmente la poesia. Esso incontrasi di rado negli antichi, a cui mancava una elevata notizia del loro essere, o almeno più raramente nelle opere artistiche. Imperciocchè, prediligendo eglino la bellezza regolare, non amavano tanto o quanto l'eterogeneo e l'irregolare, quale sarebbe la unione del patetico col comico Nulla di meno l'umore non era affatto ignoto ai Greci, abbenchè lo valutassero più dal lato morale che dall'estetico. Così p. es., l'ironia di Socrate, con cui spesso esprimeva soggetti in sè molto sentimentali, è sparsa qua e colà di tratti umoristici; e medesimamente parecchi passi delle opere di Aristofane e di Luciano, tuttochè difettino di que' tocchi vivi ed arguti che notiamo nei moderni. Nei romani Plauto, Catullo, Orazio, Marziale, Petronio, Apuleio incontrasi più di frequente la facezia leggiera e scherzevole, e talvolta anche sfrenata; e, in luogo del vero umore, la satira fredda e pungente. L'umore nel senso proprio è più ch'altro un prodotto dell'epoca cristiana o romantica. Colla fede cristiana abbiamo ricevuto una notizia più perfetta del nostro essere; onde lo spirito separa con più sicurezza il relativo dall'assoluto, questo a quello subordina, e pone l'uno a criterio dell'altro. Fra le moderne nazioni primeggiano per umore gl'Inglesi, e fra gli autori umoristici più eccellenti vanno ricordati: Sterne (Yorik) nel suo Tristano Shandy, nei viaggi sentimentali, di cui l'Italia possiede la lodatissima versione di Ugo Foscolo; Swift (forse il più pungente di tutti), principalmente nel suo Gullivero, e nella favola della botte; Shakspeare, che anche in questo è unico, offre i migliori esempi dell'umore spiritoso, e della più gioviale facezia, come nell'Amleto, nel re Lear, ne' caratteri di Polonio, di Mercuzio, di Fallostoff, di Pistol, ed altri più; Butler nell'Hudibras; Fielding nel Tommaso Jones, Giuseppe Andrews; Smollet nel peregri-

no Fikle, ecc. Il genio potente di Byron applicò l'animo alla parte più tenebrosa dell'umore. Fra gli Spagnuoli siede in cima Cervantes, che in generale appartiene al novero de' più grandi umoristi che abbiano mai esistito. Tra i Francesi meritano speciale menzione Montaigne (ma solo a tratti), Rabelais, M. Sevigné, Pascal, Diderot, Scarron, Lafontaine, Voltaire, G. G. Rousseau, Crebillon minore, le Sage, il quale cade troppo spesso nel fare prosastico. L'umoristico in genere fa poca fortuna presso codesta nazione. Fra gl' Italiani appartengono a quest' ordine specialmente Boccaccio, Ariosto (nelle allegorie), Gozzi, Parini, ecc. Fra i Tedeschi Lessing, Wieland (massime nel Fausto), Thümmel, Musäus (uno de' migliori), Lichtenberg, Jünger, Kästner, Sturz, Michaelis, A. Wall, Langbein, Blumauer (i quali però sono più faceti che umoristici); nonchè Leng, Pfeffel, Nioolai, Claudius, Hamann, Hippel, Tiek, il Danese Baggesen, il conte Benzel-Sternau, Hoffmann, Heine, che sono i migliori umoristi della Germania, a cui entra innanzi Giampaolo, come il più grande e il più originale Ei possiede il vero spirito umoristico, benchè gli nuoca talvolta il linguaggio troppo imaginoso, e la soverchia erudizione. Nella musica non va taciuto Giuseppe Haydn, Mozart. e particolarmente Beethoven, detto il Giampaolo di quest' arte. Nella pittura potrebbonsi ascrivere a questo genere le *danze de' morti*, che incontransi di frequente nell'antica scuola tedesca.

§ LXXIX

Anche il genere umoristico presenta i suoi difetti. E primieramente, se la dolcezza del cuore non è accompagnata da vivace fantasia e da ingegno calzante, ne viene l' insipido piagnisteo. Prevalendo unicamente la fantasia e l'ingegno senza l'efficacia del sentimento, ne nasce il bizzarro, e fin anche la fredda irrisione, che ferisce senza porgere una stilla di balsa-

mo. L' umore non deve nemmeno degenerare in cupa melanconia, veggendo tinti in nero gli oggetti che lo circondano. Il perchè l' umorista farà di evitare nel tono e nell' espressione tutto ciò, onde possa traspari- re cotesto genio malefico e tenebroso.

§ LXXX

Il poeta comico non può sempre tenersi franco dall' influenza o impressione del suo oggetto ; onde effondesi spesso in amaro sarcasmo, e diviene quindi *satirico*. Il poeta satirico mostrasi come un rappresentante del genere umano, qual patrocinatore dei diritti e bisogni eterni del buono e del vero; ponendo nella sua forma estetica la realtà qual difetto a riscontro dell' ideale, come suprema realtà, ed esprimendo il contrasto loro in istile serio o scherzevole. La satira è di natura lirico-didattica ; e il fare e il colorito di essa dipendono forse meno dall' oggetto, che dall' indole del poeta. La satira seria deve indirizzarsi al sublime, e la scherzevole tenersi nei limiti dell' amabilità e della grazia, se non voglia uscire dai dominii dell' arte. Il genere satirico distinguesi dal comico propriamente detto, in quanto desso, anche nella satira giocosa, adopera unicamente lo scherzo e il ridicolo come mezzo per far più chiaramente percepire il lato serio della moralità. Si divisa altresì dal genere umoristico, poichè non abbraccia una opinione o veduta propria e complessiva del mondo ; ma ritrae soltanto nella nullità loro alcune parti dell' umano costume. La satira è individuale, e tanto più efficace quanto più personale ; ma con questo essa perde necessariamente il carattere poetico, e diviene Pasquinata. Il genere satirico diviene tanto più artistico quanto più valga a ritrarre l' intimo valore della vita, a contrapporre un' ideale alla comune realtà ; quanto più consideri con tranquillo animo e superiore le condizioni de' tempi, e le umane debolezze. Ove però il poeta sia côlto da pro-

fondo dolore alla vista degli uomini e delle cose che lo circondano, la sua satira riveste un carattere lirico, e porta l'impronta e il colorito della sua peculiare disposizione, come possiamo notare in Giovenale. Del rimanente il genere satirico non può essere rappresentato che dalla poesia e dalla eloquenza ; e la pittura e la plastica possono talvolta attemperarsi alla sua espressione.

§ LXXXI

I mezzi principali dell' espressione comica sono la parodia, il travestimento, il motteggio, l' ironia, e il fare malizioso e furbesco.

La parodia scambia le idee principali d'un argomento, lasciando stare le accessorie, come fece l' autore della Batrocomiomachia o della guerra dei topi e delle rane, che parodiò l'Iliade Omerica; mentre nel travestimento succede il contrario.

Non vogliensi però considerare la parodia e il travestimento solo come semplici trasformazioni di opere serie già sussistenti ; imperciocchè possono esse trascegliere qualunque argomento non ancora trattato, e svolgerlo alla maniera loro. La prima agisce sempre mediante il contrasto tra la bassezza e volgarità dell' oggetto e la gravità dell' espressione e del colorito; la seconda viceversa. In quanto alla forma possono essere liriche, epiche o drammatiche.

§ LXXXII

Se la parodia e il travestimento, in cambio di trattare un componimento poetico, si svolgono ad un individuo, ne nasce il motteggio Esso rassomiglia di più alla parodia comica, perchè come quella ripete in parte un dato oggetto, non però per semplice diletto estetico, ma coll' intendimento di esporre una persona che biasima al ridicolo ed alla derisione Se il motteggio s' indirizza di più alle cose, esprimendo una seria dis-

approvazione, allora s' avvicina alla satira; se compiacesi più dello spirito, in tal caso è affine allo scherzo. Lo scherzo però è più soggettivo ed innocente, proviene da un animo gioviale e benevolo, presuppone nelle sue asserzioni una cosa inventata, e vuole onestamente divertire. Il motteggio in contrario ha un'origine più obbiettiva; poichè traendosi dal mondo reale o dalla società, le sue parole partono dall' intelletto, e sono freddamente calcolate. Esso parla delle cose avvenute per modo, che appariscono degne di biasimo e di riso; accompagnando il racconto con accenti significativi, e rinvigorendolo con giunte accessorie e artifiziali. Anche il tono della espressione gli giova d' interprete, ripetendo con esso talvolta per intero i discorsi altrui, come Francesco nei Masnadieri di Schiller. Spesso il motteggiatore si ristringe a semplici allusioni, operando indirettamente. Ora imita l'innocente ingenuità, fingendo di non saper nulla; ora prende le sembianze del buon umore, come se non potesse mettere un freno alla sua giovialità, quando mostrasi amichevole e affettuoso come lo scherzo; quando s' atteggia alla serietà del saggio, e, se chi l'ascolta non s'addà della finzione, è certo d'esser fatto segno e trastullo de' suoi motti Se fa d' uopo. mette innanzi osservazioni argute e latenti, scegliendo a suo argomento persone lontane con dicerie e racconti della giornata. Il motteggio volgare non è per fermo un prodotto della poesia, ma della raffinata società e del tono conversevole, e diviene un bisogno di passatempo, allorchè le persone non abbiano certo carattere e reciproca confidenza per motteggiare scambievolmente tra loro. Ora come mai il motteggio sociale può divenire poetico? Alla maniera stessa, onde Aristofane fa segno de' suoi motti in una commedia le ampollosità di Euripide, cioè le sue parole altitonanti, e i mezzi conglomerati per produrre l'emozione, adoperando i medesimi in diversa relazione, e discoprendone con ciò il lato ridicolo. Il motteggiatore ripete volentieri non solo le parole,

ma spesso anche le azioni altrui, imitandole fedelmente e con più rinvigorita espressione e per avvertirlo del suo fare sconveniente e ridicolo, o per darlo a sua insaputa in balia alla risata. Orazio e Luciano sono in ciò maestri, e specialmente quest' ultimo.

§ LXXXIII

Un altro mezzo sussidiario del comico in genere, e dell' umoristico e satirico in ispezie si è l' *ironia*. Per essa intendesi un' arte più raffinata di derisione, che, sotto colore d' ingenua semplicità o sotto la maschera dell' ignoranza, mette in luce e rende visibili i difetti e le debolezze dell' uomo stolto insieme ed arrogante, ovvero li fa comparire ridicoli, accennando di fare il contrario. Essa però non suppone un cattivo animo, nè un fine maligno, e può comportarsi con tanta bonarietà e gentilezza di modi, che il deriso medesimo sia condotto a sorridere, e ad accorgersi dei propri difetti. Il fare ironico distinguesi dall' ingenuo in quanto il primo ha per base la coscienza dell' effettivo contrasto, manifestando il giudizio con ischiettezza ad arte quantunque ne sembri far senza. Differisce altresì dalla parodia, dal travestimento e dal motteggio, in quanto essi si appoggiano su qualche realtà, convertendo l' oggettivo in soggettivo; mentre l' ironia nasconde la parte soggettiva o la propria opinione, e presenta soltanto l' elemento oggettivo per ottenere l' effetto comico. Essa non rivela il proprio pensiero, ma ne lascia indovinare il senso. È un quarantenne Falerno ciò che ti offro, diceva Damasippo a Cicerone suo ospite, di un pessimo vino, giovine insieme ed acerbo. A cui Cicerone ironicamente rispondeva: si, per fermo; esso ha proprio l'età della salute e della freschezza. L'ironia nel tono, nel fare e nell' espressione non è così aperta come l' ingenuità; ed anzi ritenuta e schiva, bastandole il più leggiero indizio per tradire l' occulta intenzione. La più piccola luce può far travedere l'iro-

nia. Prendendo essa di mira l'incognito, deve per farsi intendere sopperire esternamente a quello che internamente ritiene. L'ironico finge anch' egli di tenere per vera la falsa opinione con simulata ignoranza ; in quella che ponendola vieppiù in luce la presenta colla vera in tale antitesi o contrasto, che ne comparisca la piena assurdità. Quindi Giampaolo definisce l'ironia per la serietà dell'apparenza Ciò per tanto che l'ironia aggiunge colla forza e col colorito speciale dell'espressione serve unicamente a dimostrare falsa l'apparenza del preteso vero, e a far per tal guisa rilevare più chiaramente l' oggetto nella sua mal celata nudità. Quanto più copiosa si è l' invenzione dei motivi appariscenti per la falsità di una cosa, e tanto più arguta riesce l' ironia , essa può indefinitivamente applicare altrui parecchi di essi motivi, ma, contraddicendo al carattere della persona, riuscirebbe falsa e stentata. Ove per esagerazione torni troppo chiara , cotalchè senza la menoma verosimiglianza oggettiva ne emerga di subito l' intenzione e il giudizio , abbiamo l' ironia volgare o grossolana. Se la rappresentazione della verità non lascia scorgere che poca o nessuna apparenza dell' alterazione, allora l' ironia è occulta, od anche del tutto intelligibile. Questo è un difetto, non meno della soverchia chiarezza, che tramuta l'ironia in motteggio. Del rimanente l' effetto comico dell' ironia sarà tanto maggiore, quanto sia più disinvolta e naturale, e a misura degli elementi comici, che la cosa offre da sè nella sua falsa apparenza. Senz' essi non sarebbe che uno scherzo, e con essi riesce un'intuizione veramente poetica del mondo , ed un tacito ricreamento originato dalla sua sciocchezza. Solo una mente robusta e profonda è capace della vera ironia ; come medesimamente dalla vera ironia traluce la maturità di un intelletto gagliardo e potente. La vera ironia sul mondo in generale fa trasparire da' suoi modi facili e scherzevoli il senso intimo della vita , e per ciò riesce una sublime e grave serietà. Eccellente nell' ironia fu

Socrate. La sua ammirazione pei sofisti discopriva il lato debole di essi a chiunque fosse senza prevenzione, e l'umiltà sua metteva viemmeglio in luce la propria superiorità. Che l'una e l'altra poi non fossero che simulate, lo dimostravano apertamente e la vergognosa confusione degli orgogliosi Sofisti, e il trionfo, che Socrate riportava sulla fine delle loro filosofiche disputazioni. Esse terminavano sempre col trarre dalla parte sua il riso e l'ammirazione degli spettatori. Anche Luciano in questo genere rivaleggia con Socrate. Tra le opere moderne il Don Chisciotte possiede la più ricca vena di poetica ironia. Soltanto l'arte figurativa non è atta ad esprimerla; viceversa la musica. Del rimanente essa è più difficile alla focosa gioventù, e diviene sempre più facile all'età assennata. Allorchè l'ironia fa uso di un'acre mordacità, e manifesta con forza ed energia un nobile sdegno morale contro le attualità immeritamente blandite, essa diviene sarcasmo, il quale fu spesso e felicemente usato da Giovenale.

§ LXXXIV.

Ove l'ironia prenda la maschera dell'ingenuità, assumendo artatamente le sembianze della candida schiettezza per motteggiare altrui, essa acquista il fare così detto malizioso e furbesco. È malizioso il motto di Boileau, il quale, parlando di un prete: Corre voce, dice, ch'ei fa le prediche di un altro; ma io so, che sono sue, avendole propriamente comprate. Dall'esempio addotto risulta, che la persona appuntata dev'essere scusata, e che solo per semplicità si rivela ciò, per cui è resa più ridicola. Il fare malizioso trovasi di frequente in Socrate, come pure nel Socratico Wieland (Consulta Flögel: Storia della letteratura comica e del comico grottesco. S. Schütze: Teoria del comico).

FINE DELLA TEORIA DEL BELLO.

RELAZIONE TRA L'ARTE E LA NATURA

DI

F. SCHELLING

TRATTA DALLO *SPETTATORE INDUSTRIALE*
ANNO II.

RELAZIONE

TRA L'ARTE E LA NATURA

L'arte, secondo la più antica espressione, dev'essere una muta poesia. L'autore di questa spiegazione senza dubbio con ciò non volle dire altro, se non se, che deve, al pari della poesia, esprimere concetti di semplice intelligenza, idee di cui l'anima è la sorgente; ma non esprimerli con la favella, bensì, a guisa della tacita natura, colla forma e coll' opere sensibili dall'arte medesima indipendenti. È manifesto adunque essere l'arte un legame attivo tra l' anima e la natura, nè poterlasi concepire altrimenti che nel mezzo vivente di entrambe. Ed, avendo essa la relazione con l'anima comune con ogni altra arte, e massime con la poesia, la forza in essa, per virtù della quale si congiunge con la natura, rimane in lei come unica sua proprietà; e pertanto una teorica che appaghi la ragione e comunichi impulso e incremento all' arte non potrà riferirsi che a questa forza.

Speriamo adunque, riguardando l'arte nella relazione col suo vero tipo e la sua sorgente, cioè la natura, di poter aggiungere alla sua teorica qualche cosa di non ancora ben distinto e di dare alcune definizioni ed altri schiarimenti di idee; ma speriamo principalmente di mettere in mostra la connessione di tutto l' edifizio dell'arte nella luce d'una necessità superiore.

Ma la scienza non ha ella in ogni tempo conosciuto una tale relazione? Non è anzi ogni moderna teorica partita dal preciso principio, che l' arte debba essere

l'imitatrice della natura? Egli fu ben così: ma che poteva servire all'artista questa massima larga e generale, avendo l'idea di natura tanti significati, ed essendo della medesima tanto diverse idee quanti vi son modi di vivere? Chi la riguarda qual morto aggregato d'una indefinibile massa d' oggetti, oppure come lo spazio in cui egli figura le cose disposte quasi entro a un deposito; col quale un terreno donde egli trae l' alimento e la sussistenza ; al solo indagatore inspirato essa è la sacra potenza eternamente operosa del mondo, che crea tutte le cose da sè e le riproduce. Quel principio avea bensì una profonda significazione quando insegnava all'arte di emulare la sì fatta potenza spontaneamente operosa ; ma come lo s' intendesse , non può dubitare chi conosca lo stato universale delle scienze nel tempo in cui ebbe sua prima origine una tale massima. È ben singolare che appunto costoro, i quali negaron ogni vita della natura, volessero poscia vederla imitata nell'arte. Ad essi potevano andare dirette le parole del saggio: la vostra filosofia menzognera ha tolto di mezzo la natura , e perchè chiedete che noi la imitiamo ? forse perchè possiate rinnovare il diletto di commettere la stessa violenza ne'suoi scolari?

Per costoro la natura non fu solamente un' imagine muta ed affatto morta, cui neppure internamente niuna viva voce era innata, ma quasi ignudo scheletro di una altrettanto vuota imagine da trasportarsi sulla tela o da scolpirsi nel sasso. Questa era la dottrina di quegli antichi popoli barbari , i quali , non iscorgendo nulla di divino nella natura , ne cavarono degli idoli ; mentre gli ingegnosi Greci , che in ogni dove sentivano l'orma d'una essenza vivamente operatrice , dalla natura crearono veri Dei.

E dovrebbe dunque il discepolo della natura imitare tutto in essa e tutte le parti di qualunque cosa ? No , egli non ha da ritrarre , se non se belli oggetti , e di questi pur solo il più bello ed il più perfetto. In tal modo la massima fu più determinata; ma con ciò appunto

dichiaravasi che nella natura il perfetto sia misto coll'imperfetto, il bello col non bello. Ora come potrebbe discernere l'uno dall'altro colui, al quale non toccò altra relazione con la natura, se non quella di servile imitazione? E costume fra gl'imitatori di appropriarsi piuttosto gli errori del loro modello, che i pregi, porgendo quelli segni più intelligibili; onde vediamo, che da costoro fu imitato più sovente, e anche con maggior amore, il brutto che non il bello. Se non guardiamo le cose nell'essenza loro, ma nel vuoto guscio della forma, non ci dicon nulla; la nostr' anima, il nostro proprio ingegno bisogna che vi ponghiamo, perchè ci rispondano. E che è mai la perfezione in tutte le cose? Nient'altro che la vita in esse attiva, la lor forza di esistere. Adunque mai non riuscirà a colui, che guarda la natura siccome la fosse morta, di procedere con quel metodo profondo e quasi chimico, onde, come purificato nel fuoco, surge il puro oro della bellezza e del vero.

E anche quando si cominciò a sentire più universalmente l'insufficienza di quella massima, a mutar perciò non si venne cosa alcuna nell'opinione principale di questa relazione; e neppure colla splendida creazione della nuova dotrina di Giovanni Vinckelmann. Questi però ristabilì l'anima nell'arte in tutto il suo potere, e dall'indegna servitù nel regno della sua libertà la innalzava. Vivamente commosso dalla bellezza delle forme nelle creazioni dell'antichità, andava egli insegnando che la produzione d'una natura ideale e sopra la realtà elevata insieme coll'espressione d'idee spirituali sia la più alta mira dell'arte.

Ma, mettendoci a investigare in che senso questo superare la realtà dai più sia stato inteso, scorgiamo che, anche con questa dottrina, si continuò a risguardare la natura qual mero prodotto, e gli oggetti siccome cose senza vita, e che in niun modo perciò l'idea d'una natura viva, creatrice venne a destarsi. In questa guisa non poteron neppure quelle forme ideali essere anima-

te da una positiva cognizione della loro essenza; e, se quelle della realtà erano morte per l'osservatore morto, non meno lo furono quelle ideali; se non era possibile di produrre da se stesso le ultime, esser doveva altrettanto delle prime. Si mutò l'oggetto da imitarsi, ma la imitazione rimase. Alla natura subentraron le eccelse opere dell'antichità, onde l'esterne forme gli scolari si studiarono di ritrarre, ma senza lo spirito che vi è racchiuso. Ma quelle sono inaccessibili, anzi ancor più inaccessibili che le opere della natura, ti lasciano ancor più freddo che quelle, quando non puoi coll'occhio della mente penetrarne il velame, e sentire in esse la forza animatrice.

Dall'altro lato acquistarono gli artisti d'allora in poi un certo slancio ideale e idee d'una bellezza elevata sopra la materia; ma queste idee erano siccome belle parole cui non rispondevano le azioni. Se quell'anteriore maniera dell'arte creò corpi senz' anima, questa dottrina non insegnava altro che il segreto dell'anima, ma non quello del corpo. La teoria era, come suole avvenire, passata con un rapido passo all'opposto lato, ma non avea ancora scorto il *mezzo vivente*.

Chi può negare che Vinckelmann non abbia conosciuto la suprema bellezza? Ma essa in lui si rappresentava soltanto ne' suoi elementi divisi, da un lato quale bellezza che sta nell' idea e sorge dall' anima, dall' altro come bellezza delle forme. Ma qual legame attivo congiunge poi ambedue, una con l'altra; oppure, per qual forza vien creata l'anima col corpo insieme e quasi d'un soffio? Se questo potere non è nell' arte come nella natura, essa non può creare nulla. Vinckelmann non determinò quel vivo punto, dove ambedue gli elementi si congiungono; non insegnò come dall' idea possano crearsi le forme. E così passò l'arte a quel metodo, che chiamerei volentieri il metodo retrogrado; conciossiachè esso tenda dalla forma all' essenza. Ma in questa guisa non raggiungerassi l'assoluto; questo non vien trovato col mero estendere ed innalzare

quello che è basso e limitato. Onde scorgesi in opere, che dalla forma ebber principio, per quanto sieno in questo riguardo perfette, qual indizio della loro origine, un vôto inevitabile e appunto in quella parte dove aspettiamo di vedere il perfetto, l'essenziale, l'estremo. Resta fuori il prodigio, onde ciò che è limitato dovrebbe alzarsi all'illimitato, l'umano dovrebbe farsi divino; il cerchio magico è segnato; ma lo spirito che vi dovrebbe entrare non comparisce, disobbediente alla voce di chi opinava fosse possibile con la mera forma il creare.

Lungi da noi il pensiero di voler con ciò dar biasimo a quell'uomo eccelso, la cui eterna dottrina e rivelazione del bello occasionò bensì questa direzione dell'arte, ma non la produsse. Sacra come la memoria dei benefattori ci sia la sua ricordanza! In sublime solitudine qual montagna stava egli per tutto il suo tempo; niuna voce, niun segno di vita batteva in tutto il vasto regno della scienza, che avesse risposto alle sue mire. Allorchè vennero i suoi veri compagni, il valent'uomo ci fu tolto. Eppure operò sì grandi cose! Per sentimento e per ispirito egli appartenne non al suo tempo, ossia all'antichità; ma quel tempo ch'egli creò, cioè al presente. Con la sua dottrina diè il primo fondamento a quell'universale edifizio della cognizione e scienza dell'antichità, il quale in tempi posteriori cominciossi ad erigere. A lui primo venne il pensiero di contemplare le opere d'arte nel modo e secondo le leggi delle eterne opere della natura, mentre prima e dopo di lui tutte le altre cose furono ravvisate qual opera d'arbitrio e senza norma, e a questo modo trattate. Il suo spirito fu per noi qual aria spirante da dolci climi, ne illuminò l'orizzonte dell'arte prisca, e mercè sua or ne vediamo le stelle con occhio chiaro e non impedito da veruno annebbiamento. Quanto non ha egli sentito il vôto del suo tempo! E, se non avessimo altro motivo che l'eterno suo sentimento d'amicizia e l'inestinguibile brama di gustarla, basterebbe questa giustificazione

per le parole che l'affetto pronunzia, rammemorando l'eccellente uomo, l'uomo d'un classico vivere e d'un operar classico. E s'egli oltre questo ha sentito un altro desiderio, che non potè saziare, esso fu quello d'una cognizione più intima della natura. Egli medesimo manifestò sovente, negli estremi anni, ai più confidenti tra gli amici, che le ultime sue contemplazioni lo condurrebbero dall'arte alla natura, quasi presentisse che gli mancava di ravvisare anche nell'armonia dell'universo l'estrema bellezza, che trovò in Dio.

La natura comparisce dappertutto in una forma più o meno dura e circoscritta. Essa è come la bellezza seria e tranquilla, che non eccita con istriduli richiami l'attenzione, non attrae lo sguardo vulgare. Come possiam noi diradare quasi spiritualmente quella forma apparentemente dura, così che la pura potenza delle cose s'unisca con la potenza del nostro spirito, e d'ambedue riesca un getto? Fa d'uopo che ci collochiamo al di sopra della forma, acciò essa medesima ci divenga intelligibile e viva, e che noi veramente la sentiamo. Osservate le più belle forme: che cosa ne rimane, se v'imaginate che a loro sia levato il principio animatore? Nulla, se non se qualità meramente non essenziali, come sarebbero estensione e proporzione di spazio. Che una parte della materia s'accosti all'altra, contribuisce ciò alla sua essenza intima, oppure non vi contribuisce per nulla affatto? Per nulla al certo. Non l'essere accosto fa la forma, ma il modo di questo essere accosto; e questo modo non può dipendere che da una potenza determinata, la quale congiunga tra loro le varie parti e sottoponga ad un tempo la moltiplicità di esse all'unità dell'idea, principiando da quella forza che opera nel cristallo, e andando sino a quella che, in guisa di una soave corrente magnetica, dà nelle formazioni umane alle parti della materia una tale posizione fra loro, per cui l'idea, la vera unità, la bellezza può manifestarsi.

Perciò fa d'uopo che l'essenza nella forma a noi si

presenti non soltanto come principio attivo in generale, ma come spirito e operosa intelligenza, acciò la cogliamo vivacemente. Qualunque unità non può essere che di specie e d'origine spirituale, e dove mai tende ogni investigazione della natura, se non se a trovare fin'anche in essa la scienza? Poichè ciò, in cui non fosse intelligenza, non potrebbe essere argomento dell'intelligenza. La scienza, per cui opera la natura, non è di certo una scienza simile all' umana: in essa l' idea non differisce dal fatto, nè l'abbozzo dall' esecuzione. Perciò la materia rozza, quasi cieca, tende a forme regolari, e piglia ignorandolo delle forme puramente stereometriche, che pure appartengono al regno delle idee, e che sono cosa spirituale nel materiale. Vivamente innata agli astri è la più eccelsa geometria, la quale viene da essi, senza una idea di quell' arte, eseguita ne' loro movimenti. Ancor più efficace si rileva questa viva scienza negli animali, i quali perciò, ancorchè sieno privi di riflessione, vediamo produrre un' immensa quantità di effetti, che sono assai più eccellenti di loro medesimi: vediamo l'uccello, ebro di musica, sorpassare se stesso con note piene d' affetto; vediamo quell' animaletto dotato d' ingegno artistico che, senza esercizio ed istruzione, eseguisce fine opere d'architettura; però scorgiamo tutti guidati da uno spirito soprannaturale, che splende già in singoli lampi di cognizione, ma che non mostrasi ancora qual chiaro sole come fa nell'uomo.

Questa scienza operante è nella natura e nell'arte, il legame tra idea e forma, tra corpo ed anima. Sopra ogni cosa esercita un'idea eterna, delineata nell'illimitata sapienza: ma come e per cui diventa questa idea reale e si fa corpo? Solo per la scienza operosa, che coll'illimitata sapienza è legata tanto necessariamente, quanto è nell' artista l'essenza che racchiude l'idea di bellezza non soggetta ai sensi, con quell' essenza che la rappresenta concepibile ai sensi. Se noi chiamiamo felice quell' artista, o da lodarsi innanzi a tutti, cui

gli Dei hanno prestato questo spirito creatore, l'opera d'arte in tanto ci si presenterà eccellente in quanto essa ci mostra, come in un contorno, questa forza vera della creazione e della potenza della natura.

Già da gran tempo si sa che la potenza dell'arte non è in tutto consapevole di se medesima, e che alla forza produttiva, la quale intende e definisce se stessa, vuol esser congiunta un'altra forza istintiva e inconsapevole, e che la perfetta unione e vicendevole compenetrazione di queste due produce l'estrema sublimità nell'arte. Opere, cui manca questo suggello di scienza inconsapevole, si riconoscono per lo sensibil difetto d'una vita propria e indipendente da chi le produce; mentre, al contrario, dove questa agisce, l'arte comunica alla sua opera, insieme con la più grande chiarezza di sapienza, quella impenetrabile realtà, per cui si presenta somigliante a un'opera della natura.

Sarebbe sovente necessario mettere in evidenza la posizione dell'artista verso la natura col mostrare, che all'arte per esser tale si richiede allontanarsi prima dalla natura e ad essa tornare solo nell'ultima perfezione; lo che, a mio credere, deve intendersi a questo modo. In tutti gli esseri della natura mostrasi la viva idea solo ciecamente operosa; se avvenisse il medesimo nell' artista, non vi avrebbe nessuna differenza tra lui e la natura. Ma s'egli volesse scientemente in tutto sottomettersi alla natura, e rendere con servile fedeltà quello che s'offre a'di lui sensi, produrrebbe bensì delle maschere ma non opere d' arte. Fa d' uopo dunque ch' egli s' allontani dal materiale prodotto, ossia dalla creatura, ma coll' intendimento d' alzarsi alla potenza operatrice, ed afferrare la prima in ispirito. Con ciò egli sollevasi nel regno delle pure idee; egli abbandona la creatura, onde riacquistarla con mille volte tanto di usùra ad essa tornando con questo nuovo conoscimento. Di certo vuolsi che l'artista si faccia emulatore di quello spirito di natura che opera nell' interno delle cose, e che parla per forma e figura solo in gui-

sa di simboli; e soltanto quando egli afferri questo spirito, imitandolo vivamente, avrà fatto qualche cosa di vero. E veramente opere che nascessero per una composizione di forme comunque belle, riuscirebbero nulladimeno senza bellezza; imperocchè quello che intimamente costituisce la bellezza del tutto, non è altrimenti una forma. Questo è al di sopra della forma, è essenza universale, è un lampo, un'espressione di quello spirito di natura che vi si racchiude.

Ora non potrà più essere dubbio che cosa valga quel così detto idealizzare la natura e l'arte che viene universalmente richiesto. Ciò nasce dall'opinare che l'assoluta verità, bontà e bellezza sieno l'opposto di quanto nella natura vi ha di reale e di vero. Ma, se il reale fosse opposto alla verità e alla bellezza, l'artista non dovrebbe alzarlo e idealizzarlo, egli dovrebbe annichilarlo e distruggerlo col fine di creare qualche cosa di vero e di bello. Ma come potrebbevi essere una cosa reale fuori del vero, e che cosa è bellezza, se non se l'essere intero e senza difetti? Quale scopo più alto potrebbe per conseguenza avere l'arte, che di rappresentare quello che realmente esiste ed è nella natura; poichè, come proporsi di sorpassare la così detta natura reale, dovendo l'arte sempre mai rimanere sotto di questa? Nè l'arte può mai dare alle sue opere la vita reale e de' sensi. Questa statua non respira, non muovesi per niuna pulsazione, non viene riscaldata da nessun sangue. Ma e quel supposto sorpassare e questo apparente restare indietro mostransi quale conseguenza d'un medesimo principio, qualora noi ponghiamo lo scopo dell'arte nella rappresentazione del vero esistente. Le opere di quella sono soltanto nella superficie animate: nella natura pare che la vita penetri più addentro, e che si immedesimi colla materia. Ma la continua permutazione della materia, e quell' universal destino, onde tutto finalmente si dilegua, non ci fanno vedere la poca verità di quest' unione, e ch' essa non è un' intima fusione? L' arte adunque, vivificando sol-

tanto la superficie delle sue opere, rappresenta difatti l'apparenza come apparenza. Donde proviene che a tutti, che abbiano l' animo un po' culto, sembrino affatto non vere quelle imitazioni all' illusione portate delle cose così dette reali, anzi che facciano l'impressione di spettri; mentre che un' opera, in cui domini l' idea, li rapisce con tutta la forza della verità, anzi li trasporta nel mondo veramente reale? Donde ciò deriva, se non dal sentimento più o meno oscuro, il quale ci dice che negli oggetti l' idea sola ha vita, e che tutto il rimanente è vana ombra senza realtà? Da questo principio si fanno chiari tutti i casi opposti, che vengono citati come esempi del sorpassare la natura coll' arte. Se l' arte ferma il rapido corso negli anni umani, s' essa collega la potenza della virilità compiuta con la leggiadria della primitiva giovinezza, oppure s' ella ci mostra una madre di grandi figli e figlie nell' intiera potenza della sua bellezza, che fa ella altro, se non annullare ciò che è non reale, il tempo? Se, secondo l' osservazione del valente conoscitore, ogni creazione della natura non ha che un sol momento di vero, di finita bellezza, noi possiamo dire ch' essa ancora non abbia, che un sol momento di piena esistenza. In questo momento ella è ciò che è in tutta l' eternità; fuori di questo non le tocca che un salire e un discendere. L' arte, rappresentando la cosa in quel momento, la leva dal tempo; essa la fa comparire nella sua esistenza pura, nell' eternità della sua vita.

Dopo che si ebbe dalla forma allontanato tutto ciò che è positivo e reale, essa dovette ridursi a non essere altro che un elemento di sottrazione, e dovette mostrarsi quasi ostile verso l' essenza; e quella teorica, la quale produsse il falso e l' inefficace ideale, dovette ad un tempo di necessità produrre la deformità nell' arte. Di fatto, la forma dovrebbe circoscrivere l'essenza, se essa esistesse indipendente da questa. Ma, se essa esiste con l' essenza e per l' essenza, come potrebbe sentirsi questa limitata per ciò che ella mede-

sima crea ? Quella forma, che forzatamente le si désse, farebbe ad essa violenza, ma non mai quella che sorge da lei medesima. Ella viene a riposarsi in quella forma, e in quella sente se stessa sostanzialmente compiuta. La determinazione della forma non è nella natura mai una negazione, ma sempre un' affermazione. Ordinariamente ti figuri la forma d' un corpo qual limitazione cui il corpo è soggetto ; ma, se tu ponessi mente alla forza operatrice, essa forma ti si presenterebbe qual misura che questa medesima s'impone, e in cui essa manifestasi come una forza veramente ingegnosa. Poichè dappertutto il potersi prescrivere i limiti è stimato un' eccellenza, anzi una delle più alte. Così ogni singola cosa viene dai più reputata negativa, vale a dire, una cosa che non è il tutto ; mentre nessuna cosa singola esiste per la sua limitazione, ma per quella forza sua propria, onde essa si sostiene come un tutto singolare di rimpetto all' universale.

Questa forza della singolarità, che costituisce l' individualità, manifestandosi qual vivo carattere, avvenne che il *misconoscere* quel carattere generasse una insufficiente e falsa veduta di ciò che è caratteristico nell' arte. Morta e di durezza insopportabile sarebbe l' arte, che rappresentar volesse la vôta scorza, ossia la limitazione dell'individuale. Noi di certo non chieggiamo l'individuo, vogliamo vedere di più, la viva idea di questo. E se nell' artista s' infonde il raggio e l' essenza dell' idea che in lui è operosa, e s' egli fa spiccare queste cose e le innalza, egli viene a formare dall' individuo un mondo da sè, una specie, un tipo sempiterno; e chi ha afferrato l'essenza non ha da temere nè l' asprezza nè la durezza, poichè sono le condizioni della vita. Vediamo che la natura, la quale nella sua perfezione appare come la più alta dolcezza, in ogni singola cosa tende a determinazione, e principalmente a rinchiudere sotto aspra scorza la vita. Così, come tutta la creazione è un'opera della più alta limitazione volontaria, l' artista deve negare se medesimo e scen-

dere nel particolare, non temendo la separazione, nè il dolore, nè il tormento della forma. Fin dalle sue prime opere la natura è al tutto caratteristica; in dura pietra racchiude la forza del fuoco, la bell'anima del suono in aspro metallo, sulla soglia stessa della vita, e già meditando la forma organica, essa ricade in pietrificazione vinta della forza della forma. La vita della pianta consiste in mera suscettibilità; ma in quale esatto ed austero contorno non è rinchiusa questa vita passiva? Solo nel regno animale pare che cominci veramente la lotta tra vita e forma; le prime sue opere essa rinvolge in duri gusci, e, dove questi vengon deposti, il modo animato si accosta per l'istinto artistico al regno della cristallizzazione. In fine essa mostrasi più ardita e libera, e scorgiamo degli attivi e vivi caratteri che per intere specie sono i medesimi. L'arte però non può cominciare tanto dal basso come la natura. Se anche la bellezza dappertutto è sparsa, nulladimeno v'hanno diversi gradi dell'apparizione e della manifestazione dell'essenza, e quindi della bellezza; ma l'arte richiede una certa pienezza di questa, non vuole il singolo suono, nè l'accordo separato, ma bensì la piena melodia della bellezza. Essa s'appiglia adunque con maggior piacere immediatamente a ciò che vi ha di più alto e di più sviluppato, cioè alla forma umana. Imperocchè, non essendole conceduto di abbracciare il tutto immenso; e apparendo in tutte le altre creature soltanto singoli lampi, ma solo nell'uomo l'intero essere; così viene all'arte non solamente permesso, ma da essa viene richiesto di scorgere soltanto nell'uomo l'intera natura. Ma, giusto perchè questa raduna qui tutto in un punto, essa ripete anche tutta la sua varietà, e fa per la seconda volta, in un'estensione più stretta, quel cammino che in una vasta area già percorso. Qui dunque vien domandato all'artista di essere prima fedele e vero nel limitato, acciò sia perfetto e bello nel tutto. Qui bisogna lottare col virtuale spirito della natura, che dispensa anche nel mondo umano

carattere e conio in impenetrabile varietà, e lottare non in modo lento e molle, ma forte e coraggioso. Un continuo esercizio della cognizione di quello, onde il particolare delle cose è un positivo, lo deve tenere lontano da mollezza, effeminatezza, da interna nullità, prima ch' egli possa arrischiarsi a raggiungere la suprema bellezza in creazioni della più alta semplicità, con immensa comprensione passando l' artista da più alti congiungimenti alla fusione finale di varie forme.

Solo con la perfezione della forma puossi distruggere la forma; e questo infatti è l' estremo scopo dell' arte nel caratteristico. Ma come l' apparente armonia, alla quale le anime vane e vôte più facilmente che altre pervengono, internamente è nulla; così nell' arte avviene dell' armonia ottenuta facilmente e senza la pienezza della sostanza; e se la teorica e la scuola devono opporsi alla stolta imitazione di belle forme, esse lo devono vieppiù alla tendenza verso un' arte effeminata e senza carattere, la quale usurpa i più alti nomi; ma con ciò non fa altro che coprire la propria impotenza di adempiere le sue condizioni principali.

Quell' eccelsa bellezza, dove la pienezza della forma annulla la forma medesima, fu dichiarata, secondo la moderna dottrina di Vinckelmann, non solo la più alta, ma l' unica norma. Però non avendo badato alla profonda base, su cui s' appoggia, avvenne che fin anche dell' idea complessiva di ogni affermazione fecesi un' idea negativa. Vinckelmann compara la bellezza all' acqua, la quale attinta dalla sorgente, men sapore che ha, tanto più sana viene stimata. Vero è, che la più alta bellezza è senza carattere; cioè a quel modo che noi diciamo non avere l' universo una precisa misura nè quanto a lunghezza nè quanto a larghezza ed altezza, perchè egli comprende egualmente tutte queste misure in modo infinito, oppure, come si dice, che l' arte della natura creatrice sia senza forma, non essendo essa medesima a veruna forma sottomessa. In questo senso, ed in nessun altro possiamo dire, che

l' arte greca, nella sua più grand' elevatezza, s' alzi ad essere senza carattere. Ma essa non tendeva immediatamente a ciò. Dai vincoli della natura essa prima si elevò a libertà divina. Non era un grano seminato superficialmente, anzi non potè ch' essere un nocciolo profondámente rinchiuso nelle viscere della terra, onde pullulò quella germinazione d' eroi. Solo forti agitazioni di animo, solo profonde emozioni della fantasia, prodotte dalla impressione d'animatrici ed onnipotenti forze della natura, poterono imprimere all'arte quella potenza invincibile, con cui, dalla gravità aspra e mesta delle creazioni de' tempi antichi sino all'opere d'una ridondante leggiadria sensuale, rimase fedele alla verità, e produsse spiritualmente la più alta realtà che fosse a' mortali di vedere concessa. Così come la loro tragedia ebbe da principio il più sublime carattere morale, così ebbe principio la loro arte plastica nella gravità della natura, e la severa dea d' Atene era la prima ed unica musa delle arti belle. Quest'epoca viene segnata da quella maniera che Vinckelmann rappresenta quale maniera ancora aspra e grave, da cui la seguente, ossia l' alta maniera, non si potè sviluppare che alzando il caratteristico al sublime ed alla semplicità. Nelle imagini delle nature le più perfette e divine non volevasi soltanto riunita quella pienezza di forme, onde la natura umana è capace: la riunione dovette essere poi anche tale quale nell'universo stesso noi imaginar ci, possiamo, cioè in modo che le forme inferiori, ossia quelle che appartengono a qualità di minor momento, fossero racchiuse in forme più elevate, e tutte poi nella più alta ed una finale. in cui quali singole formesi spingevano vicendevolmente una l' altra, ma sussistevano quanto all' essenza e alla forza. Se noi adunque non possiamo chiamare caratteristica questa sublime e a sè sufficiente bellezza, in quanto s' intenda con ciò la limitazione ossia determinazione della imagine; nulladimeno il caratteristico si mantiene in essa come nel cristallo, nel quale, ben-

chè sia trasparente, sussiste la tessitura; ogni elemento caratteristico contribuisce anch'esso, per quanto debolmente, ed aiuta a produrre la sublime indifferenza della bellezza.

La parte esterna, ossia la base di tutta la bellezza, è il bello della forma. Ma, non potendo esservi forma senza essenza, dove trovasi la forma havvi anche il carattere, sia in presenza visibile, oppure in presenza solo da sentirsi. Bellezza caratteristica è dunque la bellezza nella sua radice, da cui poi la bellezza qual frutto può sorgere: l'essenza sorpassa la forma, ma anche allora rimane il caratteristico la base sempre attiva del bello.

Quel sublime conoscitore, cui gli Dei insieme con la natura diedero l'arte per regno, paragona il caratteristico nella sua relazione verso la bellezza con lo scheletro nella sua relazione con la forma viva. Noi spieghiamo questo paragone così: lo scheletro nella natura non è come nei nostri pensieri diviso dal vivo tutto; il duro ed il molle, il determinante e il determinato scambievolmente si presuppongono, e non possono esistere che insieme, e appunto perciò il vivo caratteristico è già tutta la forma nata dall' azione alternativa delle ossa e della carne, dell' attivo e del passivo. Se anche l'arte, come la natura, ne' suoi più alti gradi, reprime al di dentro lo scheletro che viene mostrandosi, esso pure non può mai essere contrapposto alla forma ed alla bellezza, perchè non cessa mai di cooperare nello stabilire questa e quella.

Ma, se quella somma e indifferente bellezza sia da tenere qual unica norma nell'arte, come essa giudicasi la più alta, ciò sembra dover dipendere dal grado dell' estensione e pienezza, onde la positiva arte può agire. La natura rappresenta sempre nel suo più largo cerchio insieme l'alto col basso: creando del divino nell' uomo, in tutte le altre cose essa produce la mera materia greggia, ch' è fondamento di questo divino, la qual cosa era necessario che fosse, acciocchè nel

contrasto con esso l' ente comparisca tale. Così pure anche nella maggior altezza dell' uomo, la massa stessa diviene base, sulla quale manifestasi il divino puro, che posseggono i pochi tra gli uomini. Dove dunque l' arte opera più con la varietà della natura, essa può e deve insieme con la più alta copia di bellezza mostrare la sua base, e quasi la materia di quella nelle proprie creazioni. Qui poi si spiega prima la varia natura delle forme dell' arte. La plastica, nel più stretto significato della voce, sprezza di dare èsteriormente lo spazio al suo soggetto ; questo lo ha in sè. Ma appunto ciò le vieta una estensione più grande; anzi essa è costretta di mostrare quasi sovra un punto la bellezza dell' universo. Essa deve dunque tendere immediatamente al più sublime, e non può giungere alla varietà che colla più severa separazione di ciò che scambievolmente si contrasta. Col separare il mero animale nella natura umana, che vien anche fatto di formare delle creazioni basse con armonia e fino con bellezza, di cui ci fa accorti quella a noi rimasta di molti Fauni dell' antichità ; essa pure può, in guisa dell' ilare spirito della natura , parodiando se stessa , rovesciare il suo ideale e , come per esempio nel soverchio delle forme de' Sileni, ella può mostrarsi libera dal pondo della materia col mezzo d' una giocosa e scherzevole maniera. Ma sempre essa è costretta d' isolare affatto la sua opera per renderla armonizzante con se medesima, e per farne un mondo separato ; non essendovi per lei una più alta unità, in cui potesse dileguare la dissonanza del particolare. La pittura al contrario può quanto all' estensione vieppiù gareggiare col mondo , e poetare un' epica In un' Iliade v' è posto anche per un Tersite, e qual cosa non trova posto in una grand' epopea della natura e della storia ? Qui il singolo conta appena per sè, in suo luogo entra il tutto, e ciò che non sarebbe bello in sè, lo diventa per l' armonia del tutto. Se in una vasta opera di pittura, la cui forma sta nel complesso dello spazio, nella luce, nell'ombra,

nel riflesso, si adoperasse da per tutto la più eccelsa norma di bellezza, ne nascerebbe l'uniformità più contraria alla natura, essendo, come dice Vinckelmann, la somma idea della bellezza da per tutto la stessa, e concedendo pochi deviamenti. Il particolare sarebbe allora anteposto al tutto, mentre al tutto, dovunque nasca da una moltiplicità, deve il particolare essere sottomesso. In una tal opera dunque è necessario osservare gradazioni di bellezza, per cui solo verrà posta in chiaro la piena bellezza concentrata nel mezzo, e da una preponderanza nel particolare ne risulterà un equilibrio nel tutto. Qui trova poi anche ciò, che è strettamente caratteristico, il suo posto; e la teorica almeno non dovrebbe condurre il pittore a quello spazio angusto che raduna concentricamente tutto il bello, ma bensì a quella caratteristica varietà della natura, con cui solo egli potrà dare ad un'opera maggiore tutto il valore d'una viva totalità. Così pensò tra i fondatori dell'arte moderna l'eccelso Lionardo, così il maestro dell'alta bellezza Raffaello, che non isdegnò di rappresentare l'inferiore misura di essa bellezza piuttosto che essere monotono, senza vita e non vero, benchè egli sapesse non solo produrre quella, ma fin anche colla varietà dell'espressione togliere di mezzo l'uniformità.

Se anche il carattere puossi manifestare nella quiete e nell'equilibrio della forma, solamente però nella sua attività diventa veramente vivo. Ci figuriamo il carattere esser una unità di parecchie forze, la quale tende continuamente ad un certo equilibrio e precisa misura di esse, al qual equilibrio, qualora esso non venga interrotto, corrisponde un equilibrio simile nella simmetria delle forme. Ma, perchè quella viva unità mostrisi in azione, è necessario che le forze, per una qualche cagione eccitate a ribellione, escanò del loro equilibrio. Ognuno concederà che questo ha luogo nelle passioni.

Qui ci si presenta ora quella nota regola della teo-

rica, che prescrive di moderare al possibile la passione nel suo vero scoppio, acciocchè la bellezza della forma non venga offesa. Noi vorremo però invertire questa regola, e dire piuttosto che la passione debba venir moderata appunto dalla bellezza. Poichè vi è molto da temere che anche quella prescritta moderazione sia intesa negativamente, mentre la vera esigenza si è di contrapporre alla passione una forza positiva. Poichè, come la virtù non istà nella mancanza delle passioni, ma consiste nella preponderanza dello spirito sovra di esse; così la bellezza non viene trovata coll' allontanare ossia diminuire queste, ma col predominio della bellezza sovra di esse. Le forze delle passioni vogliονsi dunque realmente mostrare; deve apparire evidentemente che esse potrebbero ribellarsi, ma che sono tenute basse dalla potenza del carattere, e che si rompono contro alle forme d' una solida bellezza, come l' onde d' un torrente che riempie le sue sponde, ma non le può soverchiare. Altrimenti quell' opera della moderazione sarebbe simile a quella di certi goffi moralisti, i quali, per venire a capo dell'uomo, preferiscono di storpiare in lui la natura, ed i quali hanno talmente tolto il positivo dalle azioni, che la plebe si pasce nello spettacolo di grandi delitti, per ricrearsi ancora all'aspetto di qualche cosa di positivo.

Nella natura e nell' arte l' essenza tende prima a rendersi reale, ossia a rappresentare se medesima. Perciò scorgiamo la più grande severità di forma nei principii d' ambedue; perchè, se non vi fossero limiti, l'illimitato non potrebbe esistere; se non vi fosse asprezza non vi sarebbe la dolcezza, e l'unità si fa spiccare e sentire solo con particolarità, separazione e contrasto. Nel principio adunque mostrasi lo spirito creatore tutto perduto nella forma, inaccessibile, chiuso, e ancora fin anche nelle cose grandi aspro. Quanto più poi gli riesce di ragunare tutta la sua pienezza in una creatura, tanto perde la sua asprezza, e, dove esso del tutto ha compito la forma in modo che in essa contento

riposi, egli si rasserena quasi e comincia a moversi in dolci lineamenti. Questo si è lo stato della più bella maturità e del più bel fiore, quando il limpido vaso ci si presenta perfetto, e quando lo spirito della natura vien libero, e sente la sua parentela con l' anima. A guisa di soave aurora s' annunzia l' anima sopra tutta la figura; ancora non è giunta, ma tutto si prepara con soavi movimenti per riceverla; gli aspri contorni si liquefanno e si modificano in dolci; un essere gentile, che non è nè sensibile nè spirituale, ma che ha in sè qualche cosa d' ineffabile, si sparge sopra la figura, e s' abbraccia strettamente agli ondulati contorni delle membra. Questa, come si è detto, non percettibile, eppure ad ognuno sensibile essenza, nella favella dei Greci si chiama *Carite*, e nella nostra grazia.

Quando in una forma del tutto perfetta entra la grazia, l' opera dal lato della natura è compiuta, nulla le manca, ogni esigenza è soddisfatta. Anima e corpo vi sono in perfetta armonia; corpo è la forma, grazia l'anima, benchè non l' anima in sè, ma l'anima della forma, ossia l' anima della natura.

L' arte può fermarsi su questo punto; essendo già da un lato almeno compiuto tutto ciò che da essa fu richiesto La pura imagine della bellezza, arrivata a questo punto, è la dèa dell' Amore. Ma la più alta deificazione della natura è la bellezza dell'anima in sè, congiunta con la grazia o leggiadria de' sensi.

Sembra che lo spirito della natura sia oppósto all'anima; ma in sè è lo strumento della sua manifestazione: esso produce bensì il contrapposto delle cose, ma solo acciocchè l' ente, unico in sè, possa sorgere come la più alta dolcezza e riconciliazione di tutte le forze. Tutte le altre creature sono spinte dal mero spirito della natura, e con lui mantengono la loro individualità; solo nell' uomo, quasi centro, spunta l' anima, senza la quale il mondo sarebbe come la natura senza il sole.

L' anima dunque non è nell' uomo il principio del-

l'individualità; ma ciò per cui egli si alza sopra ogni personalità, per cui egli divien capace di sacrificare se medesimo, capace d'un amore disinteressato, e, quello che è di maggior momento, capace di osservare e conoscere l'essenza delle cose, quindi appunto capace dell'arte. Essa non ha più da ingerirsi nella materia, nè più si tiene in relazione con lei, ma solo con lo spirito, qual vita delle cose. Comparendo anche nel corpo, essa è pure libera dal corpo, di cui la consapevolezza nelle più belle creazioni esiste in lei qual soave sogno, onde essa non viene turbata. Essa non è una qualità, non un potere, o qualcosa di questo genere in particolare; essa non sa, ma è la scienza stessa; essa non è buona, ma è la bontà stessa; non è bella, come anche il corpo esser lo può, ma è la bellezza medesima.

Nell'opera d'arte l'anima dell'artista si mostra bensì la prima coll'invenzione nel particolare, e l'anima si fa unità dell'opera complessiva, dominandola come in tranquillo silenzio. Ma essa deve divenire visibile nel rappresentato; qual forza primitiva del pensiero, se esseri umani, compenetrati da una idea, sieno posti innanzi a chi sappia osservarli degnamente; ovvero come bontà innata, reale. Le quali due cose, anche nello stato più tranquillo, hanno la loro chiara espressione; ma l'hanno più viva, se l'anima può mostrarsi in azione e in opposizione; ed essendo principalmente le passioni che interrompono la pace della vita, è inteso generalmente che la bellezza dell'anima si mostri principalmente per la tranquilla potenza nella procella delle passioni.

Ma qui è necessario fare una grande distinzione. Perchè, per moderare quelle passioni, che non sono altro, se non se una ribellione di bassi spiriti della natura, non vuolsi chiamare in aiuto l'anima, nè può ella venirci mostrata in opposizione con questi; poichè, mentre la ragione combatte con essi, l'anima non si è peranco manifestata; questi vogliono esser già

moderati dalla natura dell' uomo, dalla potenza dello spirito. Vi ha però de' casi superiori, in cui non solo una singola forza, ma l'assennatezza medesima rompe tutti gli argini; casi, dove anche l'anima, per lo legame che la unisce coll' esistenza sensibile, viene sottomessa al dolore, che vorrebbe essere straniero alla sua divina natura; dove l'uomo non si sente assalito da mere forze della natura, ma da forze morali nel fondo della sua vita; dove errori senza colpa lo strascinano a delitti, e con ciò alla miseria; dove ingiustizie vivamente sentite muovono a ribellione i più santi affetti dell' uomo. Questo avviene in tutti i casi che sono veramente e nel più alto significato tragici, quali ce li rappresenta la tragedia dell' antichità. Quando delle forze ciecamente appassionate sono eccitate, l' assennatezza è presente come custode della bellezza; ma quando lo spirito medesimo come da una irresistibile potenza viene spinto, qual forza protegge più la sacra bellezza? O quando pure ne soffre anche l' anima, come si salva essa dal dolore e dalla profanazione?

Il ritenere arbitrariamente la forza del dolore, del sentimento agitato sarebbe un peccare contro al senso ed allo scopo dell' arte, e mostrerebbe difetto di sentimento e d' anima nell' artista. Già per ciò che la bellezza, basata sopra grandi e solide forme, è diventata carattere, l' arte si preparò il mezzo onde mostrare tutta la grandezza del sentimento senza ledere la simmetria. Poichè, dove la bellezza posa sopra potenti forme, che le sieno stabile fondamento, il più piccolo cambiamento e che appena le tocchi ci lascia argomentare quanto grande sia la forza ch' era necessaria ad effettuarlo. Ancor più viene il dolore santificato dalla grazia. L' essenza di questa sta nel non conoscere se medesima; però, come essa non viene acquistata arbitrariamente, così non può perdersi ad arbitrio: quando un dolore insopportabile, quando una fatale demenza, castigo a noi mandato dai numi, ci to-

glie cognizione e senno, essa sta ancora qual genio tutelare presso la dolente figura, e fa sì che essa non commetta cosa che le disconvenga, nulla di ripugnante all' umanità, ma che, cadendo essa, almeno cada quale vittima pura e immacolata. Essa peranco non viene prodotta dall' anima, che non è apparsa, ma da un presentimento di questa e per via d' effetti naturali; mentre l' anima ciò fa per una forza divina, cangiando in bellezza il dolore, lo smarrimento la morte.

Nulladimeno questa grazia, che si è dispiegata nell' estrema avversità, sarebbe morta senza essere trasfigurata dall' anima. Ma quale espressione può convenirle in questo stato? Essa si salva dal dolore, e ne sorge vincitrice non vinta, sciogliendosi dal suo legame coll' esistenza sensibile. Lo spirito della natura chiamerà in aiuto le sue forze per conservarlo, l' anima però non entrerà in questa lotta; ma la sua presenza addolcirà fin anche le angosce della vita, che penosamente pugna. Ogni forza esterna non può tôrci che beni anche solamente esterni, ma non mai raggiungere l' anima; può rompere un legame temporale, ma non mai sciogliere l' eterno legame d' un amore veramente divino. L' anima non incurante del dolore, nè rifuggendo mai dall' amore, e l' uno e l' altro insieme congiunge, facendo anzi negli affanni che l'amore solo apparisca qual sentimento che dura oltre all'esistenza sensibile, e si alza così in gloria divina sopra le ruine della vita e della fortuna esterna.

Questa si è l' espressione dell' anima, che l' autore della Niobe ci ha mostrato in imagine. Ogni mezzo dell'arte, onde anche il terribile viene moderato, vi è messo in azione. Grandezza delle forme, grazia sensuale; fin anche la natura del soggetto medesimo mitiga l' espressione con ciò che il dolore, sorpassando ogni espressione, la distrugge, e che la bellezza, la quale, se fosse posta sotto la viva azione del dolore, sarebbe impossibile di serbare, rimane inviolata per lo stupore che vi entra. Ma tutto ciò che cosa sarebbe

senza l'anima, e questa come si manifesta? Nel viso della madre non iscorgiamo solo il dolore che produce la vista dell' abbattuto fiore dei figliuoli, non solo una mortale ansietà, perchè si salvino gli altri, e le figliuole le più giovani che si ricoverano nel suo grembo; non isdegnò contro agli Dei crudeli, ed ancor meno, come pretendesi, ostinazione fredda; noi vediamo tutto ciò; però non da sè, ma dal dolore, dall'angoscia e dallo sdegno splende qual luce divina l'eterno amore, come la sola cosa durevole, e in questo si manifesta la madre non come una che era, ma come una che è unita coi suoi cari per un legame eterno.

Tutti confessano che grandezza, purezza e bontà dell' anima abbiano anche la loro espressione sensibile. Come potrebbesi imaginare ciò, se quel principio, che agisce nella materia, non fosse anche un' essenza parente, simile all' anima? Ora v' ha nella rappresentazione dell' anima delle gradazioni dell' arte. La prima, quando l' anima è presente qual elemento ancora da distinguersi, piuttosto potenziale che posta in atto; l' altra, quando l' anima si unisce visibilmente colla grazia e colla leggiadria. Chi non vede che già nella tragedia di Eschilo regna quella grande moralità, che è propria alle opere di Sofocle? Ma là essa si trova ancora racchiusa in una scorza aspra, e si comunica meno al tutto, perchè il legame della grazia sensibile manca. Da questa gravità e dalle grazie dell'arte primitiva, che eran tuttora feconde, potè pure sorgere la grazia di Sofocle, e con questa nascere quella fusione perfetta di ambedue gli elementi, che ci lascia in forse, se quello che ci rapisce nelle opere di questo poeta sia più la grazia morale o la leggiadria sensibile. Lo stesso vale per le produzioni plastiche della maniera ancor aspra, a confronto con quelle della dolcezza posteriore.

Se la grazia, oltre che la trasfigurazione dello spirito della natura, diviene anche il legame di bontà

morale e di apparizione sensibile, è chiaro da sè come l'arte da tutte le bande debba agire verso di quella come verso il suo centro. Questa bellezza, che nasce dalla perfetta penetrazione della bontà morale e della grazia sensibile, dovunque la scorgiamo, ci commove e ci rapisce con la forza d'un prodigio. Perchè, mostrandosi del resto lo spirito della natura da per tutto indipendente dall' anima, pare che qui, quasi per un volontario concento, e per l' interno fuoco dell' amor divino, esso si confonda con l' anima, e lo spettatore ad un tratto scorge l' originaria unità dell' essenza della natura coll' essenza dell' anima; e vien fatto certo che ogni contrapposto non è che apparente, che l'amore è il legame di tutti gli enti, e che la pura bontà è la base e il contenuto di tutta la creazione.

Qui l' arte oltrepassa quasi se medesima, e torna a rendersi mezzo. In su questo apice, anche la leggiadria sensibile diventa solo velame e corpo d' una vita superiore; ciò che prima era un tutto, viene trattato qual parte, e la più sublime relazione dell' arte colla natura è raggiunta con ciò, ch' essa fa di questa un mezzo per rendere visibile l' anima in lei.

Ma se in questo fiore dell' arte, come nel fiore del regno vegetabile, tutte le antecedenti gradazioni si ripetono, si può scorgere anche al contrario per quali diversi lati avvenga che l' arte esca fuori da quel centro. E più che altro mostrasi qui la differenza naturale d' ambedue le forme dell' arte bella nella sua più grande evidenza. Poichè, per la plastica, rappresentando essa le sue idee con cose corporee, pare che l' eccellenza appunto debba consistere nel perfetto equilibrio tra anima e materia: s' ella concede all' ultima una preponderanza, essa scende al disotto della sua propria idea; ma al tutto impossibile pare ch' essa innalzi l'anima a spese della materia, dovendo perciò sorpassare se medesima. Il perfetto scultore non prenderà, come dice Vinckelmann in occasione dell' Apollo di Belvedere, più materia per la sua opera

di quella che gli bisogni per giungere alla sua meta spirituale ; ma, anche viceversa, non metterà nell' anima forza maggiore di quella che nella materia è espressa, perchè appunto in ciò sta la sua arte di esprimere lo spirituale affatto corporeo. La plastica adunque non può raggiungere il suo vero apice che in tali nature , la cui idea sta nell' essere sempre anche in realtà ciò che sono nell' idea, ossia nell' anima , per conseguenza in nature divine. Essa perciò , se anche non l' avesse preceduta una mitologia, avrebbe da se stessa trovato gli Dei, inventandoli. Avendo poi lo spirito nella gradazione inferiore ancora quella relazione con la materia che noi abbiamo data all' anima , perchè esso è il principio dell' azione e del moto , come la materia è quello della quiete e dell' inazione ; sarà la legge della moderazione nell' espressione e nella passione una legge che sorge dalla sua natura (della plastica) ; ma questa legge non varrà solo per le passioni basse, sì del pari per quelle, s' è lecito il dire così, più sublimi e divine passioni. delle quali l' anima è capace nell' estasi , nella divozione, nell' adorazione : e perciò l' arte ancora da questo lato verrà attratta al creare delle nature divine.

Ma pare che circa la pittura sia tutt' altra cosa che non circa la scultura, operando quella non come questa con cose corporee, ma con luce e calore ; quindi anche con un mezzo incorporeo e quasi spirituale : e poi essa non ispaccia le sue imagini quali soggetti stessi, ma vuole che sieno riguardali quali imagini. Non mette dunque quell' importanza nella materia come la plastica, e perciò pure, quando essa innanzi la materia sopra lo spirito , la pittura sembra cadere più in giù e più al disotto di sè che nello stesso caso non fa la plastica ; ma sembra potere poi con vie maggior diritto porre un' evidente preponderanza nell' anima. Dove essa tende al sublime, nobiliterà nel carattere di certo le passioni o le mitigherà con la grazia , o mostrerà in esse la forza dell' anima ; per ciò appunto

quelle passioni superiori, che consistono nella parentela dell'anima con un essere supremo, sono perfettamente consentanee alla sua natura. E, se la plastica ottimamente adegua la forza, per cui un essere esiste al di fuori e opera nella natura, con quella forza, per cui esso vive al di dentro ed è anima, e toglie via sino all'espressione brutta del dolore dalla materia, potrà la pittura all'incontro moderare nella materia a mo' dell'anima il carattere della forza e dell'attività, e cambiarle in quello dell'abbandono e della pazienza, onde pare che l'uom divenga più capace d'ispirazioni dell'anima e d'ogni emanazione che in lui discenda dall'alto.

Da questo solo contrapposto viene a spiegarsi non soltanto la preponderanza necessaria della plastica nell'antichità, e quella della pittura nel mondo moderno, pensando quella affatto plasticamente, ma questo rendendo fin anche l'anima organo passivo di superiori manifestazioni: e poi si vede ancora che non basta il tendere al plastico in forma e rappresentazione, ma che sopra tutto sarebbe necessario di pensare e di sentire anche plasticamente, vale a dire, come gli antichi. Ma, se il mutare il plastico in pittorico, è una ruina dell'arte, il ridurre la pittura a condizione e forma plastiche si è una volontariamente impostasi limitazione. Poichè, se quella, in guisa della graviià, tende a un punto, la pittura può, come la luce operando, riempiere tutto l'universo.

Prova di questa illimitata universalità della pittura si è la storia stessa e l'esempio de' più valenti artisti, i quali senza ledere l'essenza della loro arte, la condussero per successivi gradi a perfezione, in modo che ci vien fatto di ritrovare anche nella storia dell'arte quella serie che si è potuto dimostrare nell'argomento; benchè non accuratamente secondo il tempo, ma pure secondo il fatto. Così in Michelangelo rappresentasi l'epoca più potente dell'arte liberale, quella in cui essa mostra la sua forza, non ancora domata, in

gigantesche produzioni: come, secondo le poesie dell' antichità simbolica, la Terra, dopo gli abbracciamenti di Urano, generò titani e giganti in battaglia contro al cielo, prima che sorgesse il dolce regno dei tranquilli Dei. Così ci pare che l' opera del Giudizio universale, nella quale, raccogliendo tutta l'arte sua quell'ingegno gigante ne adornò la cappella Sistina, rammenti più i primi tempi della terra e delle sue creazioni, che non i suoi ultimi. Spingendo se stesso ne' più ascosi arcani della figura, massime della figura umana, egli non ischiva il terribile, anzi lo cerca ad arte, e lo raccoglie dalla sua quiete ne' tenebrosi ripostigli della natura. Egli contrappesa il difetto di delicatezza, di grazia, d' avvenenza coll'estremo della forza; e, s' egli imprime colle sue produzioni terrore, egli si è il terrore che, secondo la favola, spargeva il vecchio dio Pane, quando compariva ad un tratto nelle radunanze degli uomini. La natura produce per via di regola lo straordinario, separando ed escludendo le qualità opposte; così dovea in Michelangelo preponderare la gravità, ed una profonda forza naturale sopra il genio della grazia e del sentimento dell' anima, per fare sfoggio del più sublime nella forza meramente plastica, che avesse mai la pittura dei tempi moderni.

Raddolcita la prima forza e il primo impulso vigoroso del parto, lo spirito della natura si trasfigura in in anima, e nasce la grazia. A questo grado giunse l' arte dopo Leonardo da Vinci per Correggio, nelle cui opere l' anima sensibile è il motivo generatore della bellezza. Non solo scorgesi ciò ne' contorni dolci delle sue figure; ma anche nelle forme che hanno la maggiore rassomiglianza con quelle delle puramente sensuali nature nelle opere dell' antichità. In lui fiorisce il vero secol d' oro dell' arte, che diede alla terra il dolce regno di Saturno; qui sorride la scherzevole innocenza, l' ilare cupidità e la vaghezza giovanile in chiari e giocondi sembianti, e qui si celebrano i saturnali dell' arte. L' espressione intera di quell' anima

sensitiva è il chiaroscuro, che da Correggio fu perfezionato più che da ogni altro. Perchè ciò, che pel pittore tiene il luogo della materia, è lo scuro; e questo è l'oggetto, sul quale deve fissare la fuggitiva apparizione della luce dell'anima. Quanto più adunque lo scuro si confonda col chiaro, in modo che entrambi formino solo un essere, e quasi un sol corpo e una sola anima; tanto più ciò che è spirituale appare corporeo, e il corporeo si eleva all'altezza dello spirito.

Vinti i limiti della natura, allontanato il mostruoso che era il frutto della prima libertà, e abbellitesi forma e figura col presentimento dell'anima, si schiarisce il cielo, il terrestre moderato puossi riunire col celeste, e questa poi vestirsi di umana dolcezza. Raffaello prende possesso del sereno Olimpo, e ne trae dalla terra, nelle riunioni degli Dei, enti sempiterni, beati. Il fiore della vita più culta, l'alito della fantasia congiunto all'aroma dell'ingegno spirano dalle sue opere. Egli non è più pittore, è filosofo e poeta insieme. Allato alla forza del suo ingegno sta la sapienza, e come egli rappresenta le cose; così sono ordinate nell'eterna necessità. Con lui l'arte è giunta alla sua meta, e non potendo il puro equilibrio tra il divino e l'umano essere altro che in un sol punto, trovasi nelle sue opere impresso il suggello dell'unità.

Da qui la pittura, per adempiere ogni possibilità posta in lei, non potè progredire che da un lato solo; e per quanto abbiasi intrapreso nella posteriore rinnovazione dell'arte, e per quante diverse direzioni essa arte abbia assunte, e per quanto siasi provata, nullameno sembra che ad un solo sia riuscito di chiudere il cerchio de'grandi maestri, per una specie di necessità. Come il cerchio delle antiche storie degli Dei viene chiuso dalla moderna favola di Psiche; così la pittura, per causa della preponderanza che essa diede all'anima, non potè raggiungere, se non se ancor un nuovo benchè non più alto grado dell'arte. A questo

mirò Guido Reni, e divenne il vero pittore dell'anima. Ci sembra che in questo modo venga a spiegarsi tutta quella sua tendenza, che sovente è incerta, e che in parecchie opere si perde nell'indeterminato, della quale tendenza ci farà forse più accorti il suo capolavoro, che nella collezione di Monaco trovasi esposto alla pubblica ammirazione. Nella figura della Madonna innalzata verso il cielo ogni traccia di asprezza plastica è cancellata affatto; e non sembra egli che, in questa imagine, la pittura, come la Psiche, libera e sciolta delle dure forme, si levi sulle proprie ale alla beatificazione? Questo non è un ente che esista al di fuori per decisa forza di natura; tutto in lei esprime, come in un'imagine riflessa, la quieta passività, fin anche quella soave trasparenza di carne che ha nome di morbidezza, tutto al contrario di quella onde veste Raffaello la regina del cielo, come ella appare al Pontefice che sta adorandola e ad una Santa. Quand'anche sia fondata l'osservazione, che il modello delle teste femminili di Guido sia la Niobe dell'antichità, di certo il motivo di questa rassomiglianza non istà in una imitazione meramente arbitraria; mire eguali condussero forse a mezzi eguali. Se la Niobe fiorentina è l'estremo a cui possa giungere la plastica, così ne pare questo quadro di Guido l'estremo per la pittura, la quale ardisce qui di rinunziare all'ombre e allo scuro, e di agire quasi con chiara luce.

Se si poteva concedere alla pittura, per cagione della particolare sua indole; di porre un'evidente preponderanza nell'anima; nullameno sarà meglio, se le teorica e la scuola mirino sempre a quel mezzo primitivo, onde solo l' arte può prodursi sempre nuova, laddove nel grado che ora abbiamo accennato ella deve necessariamente fermarsi, ossia tralignare in una maniera limitata; poichè anche quella sublimità di dolore si oppone all'idea d'un essere compiuto nella sua natural forza, e questa è l'imagine che l'arte ha per vocazione di mostrare. L'uomo d'un giusto sentire si godrà

sempre nel vedere un essere che sia anche dal suo lato individuale degnamente e quanto possibile sostanzialmente rappresentato, e gli Dei guarderebbero con piacere sopra una creatura, la quale, dotata d'un'anima pura, provasse eziandio la sublimità della sua natura vigorosamente al di fuori, e con la sua esistenza sensualmente attiva.

Vedemmo come l'opera d'arte, crescendo dal profondo della natura, incomincia con determinazione e con limitazione, come ella viene a spiegare infinità e pienezza, come ella si trasfigura in grazia, e come in fine ella raggiunge l'anima; ma facea d'uopo mostrare separatamente ciò che è un fatto solo nell'atto della creazione dell'arte giunta alla sua maturità. Questa virtù generativa non viene creata da nessuna dottrina, nè da ammaestramenti. Essa è un puro dono della natura, la quale qui si chiude per la seconda volta col porre la sua forza generativa nella creatura, dispiegando se medesima. Ma come quei gradi del gran cammino dell'arte comparvero uno dopo l'altro, finchè sul più alto tutti divennero un solo; così anche nel singolo individuo una coltura perfetta non può sorgere che là, dove ella si alzò regolarmente dal germe e dalla radice fino al fiore

Il richiedere che l'arte, come ogni altra cosa viva, debba partire dai più bassi principii, e che debba sempre di nuovo tornare a questi, per vivacemente ringiovanire, sarà un'aspra dottrina in un secolo di cui tanto ripetuto venne, che ritraendo dalle opere d'arte che abbiamo la più perfetta bellezza già bella e fatta, potesse con un passo solo raggiungere l'ultima meta. Non abbiamo noi già l'eccellente, il perfetto; e perchè dunque tornare ai principii rozzi? Se i grandi fondatori dell'arte moderna avessero pensato così, noi certamente non avremmo mai veduto i loro prodigii. Anche innanzi ai loro occhi stavano le creazioni degli antichi, statue e rilievi i quali avrebbero potuto immediatamente tradurre in pitture. Ma questo appropriar

si d'un bello che non era da loro acquistato, e perciò anche a loro inintelligibile, non contentò un ingegno artistico che al tutto mirava a quello che è originale, e per cui doveva riprodursi il bello libero e vigoroso. Non temevano perciò di mostrarsi semplici, di poca arte e sterili di rimpetto a quegli eccelsi antichi, nè si vergognarono di coltivare l'arte per lungo tempo qual boccia senza veruna apparenza, fino che il tempo della grazia e della leggiadria fosse giunto. Perchè riguardiamo quelle opere degli antichi artisti, da Giotto sino al maestro di Raffaello, anche in presente, con una specie di venerazione, e con una certa predilezione, se non perchè la fedeltà delle loro mire e la grande gravità della loro tranquilla volontaria limitazione ci costringe a venerazione e ad ammirazione? La relazione di questi con gli antichi è quella della nostra generazione con esso loro. Nessuna tradizione viva, nessun legame d'una coltura organicamente accresciuta congiunge il tempo loro col nostro; fa d'uopo che per noi si ricrei l'arte sulla sua via con forza propria. E anche quella seconda età dell' arte sul finire del XVI e nel principio del secolo XVII, non potè produrre che qualche fiore nuovo sul vecchio fusto, ma non de'germi fecondi, e ancor meno piantare un nuovo tronco dell'arte. Sarebbe poi uno sbaglio nuovo e forse ancor maggiore il trascurare le opere d' arte perfette, andando in cerca de'principii ancor semplici e schietti per imitarli, come volevano molti; quegli artisti stessi non sarebbero tornati al primitivo, e poi la semplicità non sarebbe che affettazione, e diverrebbe un menzognero bagliore.

Ma quale prospettiva presenterebbe il nostro tempo ad un'arte, che crescesse da nuovo germe e dalla radice in su? Dipendendo questa in gran parte dallo spirito della sua epoca, chi vorrebbe promettere a tali principii l'applauso del presente secolo; dove da un lato l' arte appena viene tanto stimata quanto altri strumenti del prodigo lusso, e dove dall' altro lato artisti

e amatori di belle arti, senza la minima capacità di comprendere la natura, spargono lodi all'ideale, e lo chieggono?

L'arte nasce solo dal più vivace movimento delle più intrinseche forze dell'anima e dell'ingegno, le quali forze chiamiamo entusiasmo. Tutto quello che da principii difficili e piccoli è accresciuto a grande potenza ed elevatezza, divenne eccellente per l'entusiasmo. Così regni e Stati, arti e scienze. Ma ciò non produce la forza del singolo uomo, sibbene l'ingegno che si sparge nel tutto. Imperocchè l'arte in particolare dipende dallo spirito pubblico, come le piante dall'aria e dalla stagione; ella richiede un entusiasmo generale per tutto ciò che è eccellente e bello, come era quello che nel secolo Mediceo, in guisa d'un caldo soffio di primavera, fe' sorgere nello stesso tempo, e nello stesso luogo tutti quegli ingegni grandi; come era quello Stato che ci dipinge Pericle nella lode che fa ad Atene, dove ogni forza volontariamente si spiega, dove ogni talento si mostra con piacere, perchè ognuno viene stimato solamente secondo il suo merito, dove pigrizia è disonore, dove bassezza e trivialità non recano lode; ma dove tutti tendono unanimamente a una meta sublime, straordinaria. Solo quando la vita pubblica si muove per le medesime forze, per cui l'arte s'innalza, solo allora può questa trar profitto da quella; perchè l'arte, senza compromettere la dignità della sua natura, non può accomodarsi a cose esteriori. L'arte e la scienza ambedue non possono muoversi che solo intorno al proprio asse; l'artista, come chiunque operi spiritualmente, non può seguire che solo quella legge, che da Dio e dalla natura gli fu scritta nel cuore, e non mai altra. A lui nessuno può dare aiuto, egli stesso bisogna che s'aiuti: così egli non può essere ricompensato esteriormente, imperocchè quello ch' egli non producesse per se stesso sarebbe vano e futile; e perciò appunto nessuno gli può comandare oppure prescrivere la via che abbia da calcare. S'egli è da compiangere, quando abbia a combattere col suo tempo, egli

meriterà disprezzo, quando al tempo serva. E anche ciò come potrebbe egli farlo? poichè senza un entusiasmo universale non v' hanno che sètte; ma non v'è mai un' opinione pubblica Non un gusto determinato, non le grandi idee d' un popolo intiero; ma bensì le voci di singoli, che arbitrariamente si sono fatti giudici, decidono del merito, e l' arte, che nella sua altezza contentasi di se stessa, ambisce applausi e si fa serva, mentre regnar dovrebbe.

A secoli diversi tocca pure un entusiasmo diverso. E noi non abbiamo da sperarne uno per questo nostro tempo; poichè tutte le misure dell' opinione, che regnava fin'ora, non bastano più a misurare il nuovo mondo che ora va formandosi, quale in parte esiste già esteriormente, in parte interiormente e nell'animo? Quell' ingegno, cui più vivamente tornò a manifestarsi la natura e la storia, non dovrebbe egli restituire anche all' arte i suoi grandi argomenti? Il voler cavare delle scintille dalle ceneri del passato, onde riaccendere un fuoco universale, è un vano tentativo. Ma solo un cambiamento che nasca nelle idee stesse è capace di rialzare l' arte dalla sua languidezza, solamente una scienza nuova, una credenza nuova potrà animarla ad opere, per cui ella mostrasse in una vita nuova una splendidezza simile a quella de'tempi anteriori. Un'arte però, che, secondo ogni determinazione, fosse la stessa come quella de' secoli antecedenti, non verrà mai più, imperocchè la natura non si ripete mai. Un Raffaello non risorgerà più; ma forse un altro, che in un modo egualmente originale giungerà al sublime dell' arte. Quando quella condizione principale non manchi, l'arte rinascente mostrerà. come l' arte anteriore, già nelle sue prime opere il fine della sua destinazione: già nella formazione del caratteristico determinato, se questa formazione nasca da una forza primitiva e nuova, v' è la leggiadria, la grazia, quand' anche nascosta e velata, e ambedue già promettono l' anima. Opere, che nascono a questo modo, sono anche nella lor imperfezione primitiva opere necessarie, eterne.

CAPO SECONDO

TEORIA DELL'ARTE

§ LXXXV

Arte in generale è *la produzione di un oggetto qualunque mercè il dominio dello spirito sulla materia*. L'arte per tanto si riferisce a ciò che sta in potere dell'uomo, in virtù della sua attività, come essere ragionevole-libero ; e addomanda per ciò essenzialmente la coscienza d'un fine libero, cioè indipendente dalla necessità della natura. Anche la natura produce come l'arte, presentando le sue produzioni conformi ad uno scopo. Ma la natura opera senza coscienza dietro leggi meccaniche, dette per ciò leggi di natura ; in contrario l'arte agisce secondo regole libere, che appellansi per ciò regole o norme dell'arte. L'operare dunque della natura è effetto di attività istintiva e necessaria ; quello dell'arte di attività libera e volontaria regolata dalla stessa natura. Quindi l'arte è perfettibile, non così la natura. E se talora consideriamo la natura quasi fosse un artefice, e teniamo i suoi prodotti come opere d'arte, per es., le celle delle api, le costruzioni delle formiche, dei coralli, dei castori, e i nidi di vari uccelli, lo facciamo per similitudine o analogia coll'arte, ponendo mente soltanto alla convenienza degli effetti loro collo scopo, e facendo astrazione dalle modalità dell'azione. Se avviene che alcuna cosa nella natura ci tocchi, vi applichiamo di subito il carattere umano, credendo di vedere una vita ed una azione libera ; ma l'illusione vien meno non appena avvertiamo la rigida legge della necessità.

§ LXXXVI

Nullameno l' arte e la natura non sono opposte, ma *iuxta se posita.* L'arte inoltre è condizionata alla natura, mediante la quale resa soltanto possibile. Essa suppone una materia a cui dar forma, riferibile in modo immediato o mediato ai fenomeni della natura. Imperocchè l'artista con tutta la potenza creatrice della fantasia non può mai propriamente parlando creare una materia. La sua creazione si limita alla forma. Egli riceve la materia che informa dalla natura o dalla storia ; la quale materia dev' essere atta a conformarsi secondo un fine ragionevole, non altrimenti che l' uomo per concepirlo e condurlo in atto. Specialmente in rapporto ad essa suscettività od attitudine l' arte è dipendente dalla natura, essendo in ultimo anche l' uomo un essere della natura, in cui fece la maggior prova di se medesima, e raggiunse il massimo grado di perfezione e sviluppo. In grazia di essa qualità egli intende la natura, apprende a conoscerne le leggi, ed opera sovr' essa per ottenere i proprii fini attemperandosi alla medesima. Le leggi, che gli servono di guida nella creazione de' suoi lavori artistici, sono quindi anche leggi di natura, cioè fondate nella cognizione della natura, ma ch' egli però segue coscienziosamente e liberamente. L' artista sta fra lo spirito e la natura, li riassume in se stesso, li fonde in uno, e ne fa uscire liberamente una terza formazione, che appartiene al dominio della natura non meno che a quello dello spirito.

§ LXXXVII

Che cosa muove mai l' uomo a modificare il mondo de' fenomeni, lavorando la materia ricevuta dalla natura, e travestendo le forme esistenti; in breve a maneggiare la natura secondo un proprio intendimento? Il bisogno che a ciò lo conduce si è l'osservare, come

le singole cose che lo circondano, e i fenomeni della natura e della vita umana non sempre s' attemperino ai proprii e ai fini altrui. Sentendo per tanto in sè l'impulso all' azione, conoscendo la natura nelle sue leggi, e quindi apprendendo a padroneggiarla conforme esse leggi, a conformarla e a maneggiarla, egli studia altresì lo scopo liberamente propostosi ovvero a lui dato; e, mettendo a calcolo i mezzi esistenti per raggiungerlo, si adopera di sopperire al difetto mediante alcune combinazioni, per via delle quali produce in sè la rappresentazione o la forma di un oggetto esterno necessario come mezzo a rannodare il pensiero e il suo mondo interiore in genere coi fenomeni del mondo reale; egli a tutto dire inventa, poetizza. Il dominio dello spirito sulla materia è quindi il distintivo o la qualità essenziale d' ogni arte, mentre il fine supremo e l'effetto di ogni sollecitudine dell'artista risiedono in ciò, che la natura e le cose che lo circondano, armonizzino coi progressivi bisogni spirituali dell'uomo, e sieno contemperate alle sue viste ideali. L' umanità ha continuo bisogno di essere sospinta ed elevata.

§ LXXXVIII

Secondo i fini più prossimi e il più prossimo bisogno, in cui si fondano le opere d' arte, come altresì le forze dominanti, che conferiscono alla loro produzione, o il modo onde si attuano, si dividono le arti in *mecchaniche* e *liberali*. Nell' arte meccanica, nel mestiere, l' ingegno dell' uomo nell'azione è circoscritto e dipendente da un bisogno esterno, non crea con libertà ed indipendenza, si attempera ai bisogni della vita comune, e la sua produzione è considerata come mezzo per conseguire uno scopo, non avendo esistenza per sè. Ma l'uomo può anche popolare la sua imaginazione d'un mondo di fantasimi piacenti e animati da vita spirituale, dando loro forma o rappresen-

tazione per mezzo della parola, dei colori, del marmo, dei suoni, spinto da una forza creatrice (*est Deus in nobis, agitante calescimus illo*); ovvero se anche intende ad un fine esteriore può farlo con tutta spontaneità, trattando il suo soggetto come un libero prodotto della fantasia. Nel primo caso la sua creazione ha una esistenza propria ed indipendente, in cui risiede tutto il suo pregio; nel secondo l' artista maneggia la materia, avendo un altro fine, cioè di soddisfare il gusto secondo principii estetici, attemperandosi spontaneamente nella sua produzione ad esso scopo, che sta fuori dell' arte.

Mentre il mestiere non è che una espressione della diligenza, l' arte, estrinsecandosi, si presenta come un risultamento del genio. Quello presuppone tutto al più una naturale abilità e perizia; questa una libera concezione della fantasia Il mestiere si fa per lucro o per esercizio delle forze fisiche; l' arte nasce più che altro dal sentimento e ragiona al cuore. Nell' uno la parte tecnica è la principale, e nell' apprendimento di essa si limita tutta l' abilità e la bravura del meccanico; nell' altra è dessa bensì necessaria, subordinata però alla perfezione artistica della forma, non è che una qualità accessoria. Imperocchè l' opera artistica ha una parte interamente tecnica, che si avvicina a quella del mestiere; e ciò interviene specialmente nell' architettura e nella plastica, meno nella pittura e nella musica, e ancor meno che in tutte le arti sorelle, nella poesia. Cotesta perizia tecnica non è frutto dell' entusiasmo, ma della semplice osservazione, della diligenza e dell' esercizio. Chi contempla un' opera d' arte, non si arresta tanto all' impronta del lavoro materiale, quanto all' idea che vi predomina.

§ LXXXIX

L' arte liberale distinguesi eziandio dalla scienza. La scienza nasce dalla facoltà intellettiva, e la inte-

ressa più da vicino ; l' arte è più pertinenza ed esercizio del sentimento e della fantasia. L'arte per la sua essenza è *rappresentativa*: intende a dar corpo ad un fantasma interiore; oggetto precipuo di lei non è tanto il *sapere* quanto il *rappresentare;* la scienza in contrario aggirasi nel campo del generale, delle leggi e dei rapporti delle cose; onde non ha per oggetto primo la rappresentazione , ma la cognizione del vero per via delle idee e delle relazioni loro. La scienza è tanto più perfetta, quanto più astratta; l'arte invece quanto è più concreta la sua rappresentazione. Nella scienza l' esistente o il reale è il prototipo, con cui deve concordare l'idea come copia rispetto all' originale; nell' arte in cambio l'idea è il prototipo, onde ha da conformarsi il fenomenico colla maggiore possibile fedeltà.

§ XC

Le arti liberali si divisano eziandio in *relative* ed *assolute*. Le *relative* , che potrebbonsi denotare in parte come liberali e in parte come meccbaniche , hanno pure uno scopo che è estrinseco alla loro essenza , e quindi non piacciono unicamente per sè : ad esse appartengono la retorica , e rigorosamente parlando , anche l' architettura. Le *assolute* son quelle , le cui opere non rappresentano che i fatti interni dell' animo ispirato, e come tali piacciono da sè. Esse si fondano sovra un bisogno superiore dell' umana natura, e sul desiderio di fissare i momenti della pienezza d' una interna emozione, cioè gl'ideali della fantasia, e di estrinsecarli in forme reali, in sè finite e per sè degne di contemplazione. La rappresentazione, ch' è il distintivo dell' arte , vi è recata al supremo grado , cioè all' assoluto ; mentre l' attività creatrice ha da rappresentare l'ideale finito nelle più analoghe forme, e colla maggiore evidenza. Ciò ottiensi congiungendo indivisibilmente l'idea colla forma rappresentata, talchè essa esista come un tutto da sè. Ora il bello, come

abbiamo dimostrato, risiede nell'armonia dell'elemento sensibile e individuo coll' ideale, onde presenta una forma finita. Quindi le arti assolute sono quelle che propriamente belle si addomandano. In esse predomina la bellezza, che piace per sè senza alcuna attinenza, racchiudendo in se medesima il proprio fine, o in altri termini, essendo fine a se stessa. L' arte bella pertanto può definirsi in senso stretto: *la facoltà di rappresentare o rendere perfettamente sensibile con attività creatrice l' ideale per mezzo di forme convenienti.* Opera d' arte quella, in cui l' idea e la forma sieno in intima corrispondenza od armonia fra loro, risvegliando un sentimento che sia scopo a se stesso; perchè ove soddisfaccia un bisogno della vita inferiore, diventa mestiere od arte meccanica.

§ XCI

Dal concetto esibito dall' arte bella ne viene, che il supremo prinoipio di essa sia *la migliore rappresentazione del bello*, e non l' imitazione della natura.

§ XCII

Secondo la comune opinione, Aristotele fu il primo, che nella sua Poetica parti dal principio, che la poesia e le varie sue specie non sieno che una semplice imitazione della natura; e da indi in qua fu più volte ripetuto qual formula suprema, o massima fondamentale dell' arte: *imita la natura.* Aristotele deriva soltanto l'origine storica dell'arte dall'imitazione, e gl'interpreti lo frantesero attribuendogli tale proposizione come principio dell' arte. Altrimenti come avrebbe potuto sostenere nel confronto che fa tra la poesia e la storia, che l' arte bella sia più eccellente e filosofica della storia; poichè questa rappresenta gli avvenimenti quali sono, e la poesia in contrario come possono e debbono essere conformi all' ideale plasmato dalla ra-

gione. E poi volendosi ammettere siffatto principio, dovevasi in prima fissare più precisamente la nozione della natura, poichè senza la chiara e determinata notizia di quello che vuolsi imitare, nè chi imita ha un punto d'appoggio, nè il critico una norma sicura. Di quante interpretazioni non è poi suscettivo il vocabolo *natura?* In che risiede cotesta imitazione della natura? Primieramente si fece consistere nel riprodurre o copiare ciò che ci viene offerto nella immediata percezione di un oggetto. Si aggiunse, che nessun lavoro artistico, che non sia naturale, potrà mai annoverarsi fra le opere belle; onde l'artista sarà sempre vincolato all'imitazione della natura. La naturalezza è per fermo una condizione integrale d'un'opera d'arte. Con questo vocabolo non si ha già da intendere la concordanza colla natura quale apparisce a'nostri sensi, cioè col mondo reale; ma colla natura concepita nell'idea, cioè col mondo ideale. Inoltre qui non trattasi di sapere donde tragga l'artista la materia dell'opera sua; ma a qual fine la informi. La vera opera d'arte è una libera produzione della intelligenza umana, è un frutto del genio, il quale si manifesta per mezzo dell'originalità. L'ingegno dell'artista può ricevere impulsi ed occasioni dalla natura esteriore, può aver d'uopo d'imagini tratte dal mondo fisico per fecondare con varietà e dovizia le proprie creazioni; può osservare la natura nel tacito andamento delle sue formazioni e apprendere da lei; ma non può nè deve unicamente imitarla. La semplice imitazione formale di quanto esiste potrà bensì produrre lavori tecnico-artifiziali, non mai opere d'arte. Allo spirito non sa nè può parlare che lo spirito; e se da una produzione artistica non traluce un'idea splendida e generosa, non la riconosciamo per opera d'arte. La forma non diviene bella, se non per l'idea che l'anima; e poi qualunque cosa spirituale vale più assai di qualsiasi fenomeno della natura. Non ci disgustano forse piuttosto che dilettarci le imitazioni condotte fino all'illusione della

realtà ? Oltracciò la bellezza è essenziale e necessaria all' opera d' arte, ch' è il prodotto d' un' idea ; mentre è soltanto accidentale ai singoli fenomeni della natura, che nascono senza la coscienza dell' essere. Se la bellezza artistica dimorasse nell'imitazione del reale, non sarebbero per avventura belle anche le rappresentazioni delle scene più deformi della natura ? E poi troviamo noi nel mondo reale tipi od esemplari, che sieno per tali riconosciuti in universale, dei capilavori dell' arte ? Dove ebbero mai esistenza le originali sembianze del Giove Olimpico, della Pallade maestosamente regnante nell'Acropoli, se non se nella mente creatrice di Fidia ? Che cosa poi imitano nella natura la poesia lirica, la musica, questo ideale linguaggio del sentimento ; che cosa l' architettura ? Arroge, che, se l' imitazione fosse il principio supremo dell' arte, un ritratto rassomigliantissimo dovrebbe piacere più assai d' una Madonna di Raffaello ; la vita comune in una rappresentazione domestica interessare più assai della vita sublime e spirituale delle poesie epica e drammatica, onde sarebbe tolto all' artista il suo vanto maggiore, la creazione. Il perchè, parlando della testa del Redendore di Leonardo da Vinci, Zuccalà sapientemente diceva : « Leonardo da Vinci deve nella famosa Cena degli Apostoli dare l'imagine del Redentore. S' egli prende dalla natura le più regolari fattezze, e adopera di tutta arte per unirle insieme in bel modo, non pingerà che il volto di una figura che sarà piacente o sublime a segno da movere la meraviglia ; ma quel volto non avrà mai la morale rivelazione dell' Autor del Vangelo. Peggio ancora sarebbe, se, imitando gli antichi, ei désse una effigie che ricordasse il Giove Olimpico, ed altro Nume dei tempi eroici della Grecia. Ma Leonardo conobbe, che, per rendere sensibile il bello morale del Nazareno, era d' uopo che prima se ne formasse in pensiero un tipo ideale ; poscia cercare in natura quelle linee, quelle forme, quell' aria, quel colorito, che meglio armonizzavano colla

sublime idea che gli stava dinanzi. E ciò per dar vita a quanto nell' ardente imaginazione egli ebbe veduto. Infatti, come nella testa del Giove Olimpico spira tutta la magnanimità, la forza, il valore degli antichissimi tempi di Grecia; così nella testa del Redentore di Leonardo tutta si sente la soave divinità del Vangelo ».

§ XCIII

Dopo queste e simili difficoltà, che incontra l'imitazione della natura quale principio dell'arte, cercossi di circoscriverlo, richiedendo solo l'imitazione degli *oggetti belli* della natura. Batteux specialmente argomentava così: Si può dire soltanto impropriamente che lo spirito umano crei; poichè in tutte le opere sue si riconosce il tipo o l' esemplare della natura, se non nella intera composizione, almeno nelle singole parti. Ciò si verifica a tale, che anche i prodotti medesimi di una scompigliata imaginazione si compongono di parti pertinenti alla natura. L' artista pertanto anche in mezzo allo slancio delle sue inspirazioni resta vincolato alla natura; altrimenti, invece di un mondo ordinato, produrrebbe un caos informe, ed ecciterebbe più disgusto che diletto. Quindi anch'egli imita, e così tutte le arti non sono che semplici imitazioni. Siccome però le arti belle si denominano liberali, come quelle che non devono servilmente seguire le orme della natura; così è officio loro di trascegliere o rendere sensibili le parti più belle di essa natura. Per conseguente l' imitazione della bella natura è il principio supremo delle arti liberali.— Con questo discorso viensi ad ammettere, che nella natura havvi il bello frammisto e confuso al non bello. Ora, per saper discernere il bello dal non bello a fine d'imitarlo, non dee forse l'artista aver chiara nella sua mente la nozione della bellezza? E in questo caso avrebbe egli mestieri della natura esteriore? Come mai venne all' uomo l' idea di volere un bello perfetto? Non si ripete forse in cia-

scuna proposizione ciò che merita d'essere spiegato? Ma concesso pure, che l'opera d'arte nasca dalla composizione delle parti belle sparse qua e colà nella natura, come a tal uopo dovransi comporre le varie parti disperse? Ovvero sarebbe assolutamente possibile in tal caso la produzione di un intero omogeneo, ed animato da un medesimo spirito? Ogni opera d'arte dee avere a fondamento un'idea, e solo dall'armonia della forma e di ogni sua parte coll' idea principale nasce la bellezza dell' opera Ogni bell'opera artistica è un tutto indiviso concepito nella mente. Il Giove di Fidia, per esempio, siede sul trono in soave maestà. Tutta la sua forma è un'idea sola, un solo pensiero. Lo spirito, che anima il capo, riempie altresì il divin petto, e tutta la figura e le movenze della persona. Questa e simiglianti imagini delle greche divinità pensiamo noi che sieno state raccolte e composte da varie altre figure? Mai no; ognuna di esse presentasi nel proprio carattere e nella debita età, come plasmate in ogni lor parte da un solo pensiero. Ogni deità si rivela in armonia a questo pansiero; cotalchè, qualora ci avvenga di dissotterrare fra i ruderi un qualche frammento di statua antica, esclamiamo tosto con sicurezza: questo è il petto d' Ercole, quello il femore di Bacco, questa la fronte di Giove, e via discorrendo. E, se un imperito, come accadde nella Rotonda del Vaticano, innestasse la testa di Melpomene sul torso d' una Baccante, ne sentiamo subito la sconvenienza, riconoscendo la bella testa, che non gli appartiene, e siamo mossi a sdegno contro il barbaro artefice, che due forme distinte in uno mostruosamente congiunse.

§ XCIV

In appresso si andò più oltre chiedendo, che l' artista debba superare la natura, *idealizzandola* o rappresentandola abbellita. Ma, anche così facendo, non dev' egli avere presente l' idea della bellezza? E in

qual senso vuolsi qui prendere la parola natura? Che cosa deve superare l'artista, che cosa rappresentare riabbellito? « *Il così detto reale*, *ciò ch' esiste nel fatto* ». La natura, dicesi, non ha il solo piacere per fine; le produzioni e le parti di lei vogliono essere utili; essa lavora per la perfezione dell' intero, a cui spesso le incontra di dover sagrificare la perfezione della parte; l' arte quindi deve abbellire, idealizzare la natura, o ciò ch' esiste nell' ordine reale. Ma e che cosa mai abbellisce il poeta epico, che cosa il musico, allorchè effonde la piena de' suoi sentimenti? Che cosa abbellisce il poeta epico, quando come fece Omero, ritrae un Tersite; che cosa il drammatico, allorchè rappresenta, come Shakspeare nel Lear, una Regan, una Goneril? Come potremo noi dire di avanzare la natura reale mediante l' arte, se questa non è atta ad infondere la vita propriamente sensibile nelle opere sue? Per quanto sia stupendo il lavoro artistico della Venere Medicea, essa però non respira l' aria che la circonda, non è mossa da nessun battito di polso, non è riscaldata dal sangue. Come il pittore potrà ritrarre riabbellite le svariate scene della natura, per es., il sorgere e il tramontare del sole, il firmamento coll' infinito numero di stelle, ecc.? Qui l' artista non solo non può abbellire, ma deve più presto soggiacere nella gara diseguale colla natura, e contentarsi al più di essere lodato pel maggior ravvicinamento all' esemplare, che gli viene offerto da essa. L' arte adunque da un lato è inferiore alla natura, che è per lei insuperabile. Essa non può abbellire che quel bello della natura, che fu impedito nella sua libera rappresentazione da condizioni elementari interne ed esterne. Da un altro lato però anche la natura è inferiore all' arte. Le imagini sensibili e i fenomeni sono in una continua tramutazione ed avvicendamento nella natura. Come potrebbe l' arte seguirla in queste rapide trasformazioni senza smarrire se stessa? L' arte intende più alto; essa vuole render concrete le idee eterne del

vero, del bello, del buono in una imagine sensibile. Inoltre, se nell' arte si trattasse soltanto di abbellire il reale, anche le arti di semplice ricreamento entrerebbero nel novero delle arti belle: per es. la pirotecnica, la quale comparte in certa guisa venustà agli oggetti che rappresenta collo splendore e la varietà dei colori e col vivo movimento; tuttavia non è un' arte bella, non potendo incarnare un' idea nobile e spirituale. Collo stabilire un tale principio o si devia in tutto dall'imitazione della natura, tenuta come supremo regolo dell' arte, o si cade in un circolo vizioso, chiedendosi un abbellimento di ciò ch' erasi già posto come archetipo del bello.

§ XCV

In epoca più a noi vicina si sostenne per principio supremo, che l' artista debba emulare quella forza che scorgesi diffusa nelle opere della natura, e che loro infonde vita e vigore; e solo cogliendo questo spirito con una viva imitazione ei giunge veramente a creare. La natura, dicesi, ossia il mondo è la somma, la viva bellezza. Concepita in questo senso e qual forza in continuo movimento, come assidua generatrice dell'indefinito numero di produzioni e di imagini finite, la natura sta come archetipo al di sopra dei lavori dell' arte umana, e secondo essa idea vanno giudicati i singoli fenomeni del mondo esterno. — Per fermo ella è condizione generale d' un' opera d' arte, che si mostri come prodotto di natura, cioè nata da sè con ispontoneità, senza fatica apparente. L'artista dunque deve porre in atto le regole dell' arte sua con anima ed attività, come fa la natura. Ma chi trarrà quel magico cerchio, in cui debbasi prendere lo spirito onnipossente della natura, se è lecito di usare questa espressione, senza cadere in una veduta materialistica del mondo? A qual voce obbedirà egli? Se non esiste antecedentemente questo spirito, non può essere comu-

nicato, nè raggiunlo a forza di fatica, nè colto in verun modo; e dove invece esso esista, non havvi mestieri di coglierlo per via d' imitazione.

§ XCVI

L' arte nella data definizione fu considerata dal lato soggettivo. Ma essa può e deve riguardarsi anche dal lato oggettivo. Nel primo caso si riferisce alla facoltà di creare e rappresentare, ovvero all' artista; nel secondo è la creazione o rappresentazione estetica come tale, ossia la stessa opera d' arte.

§ XCVII

Considerata *soggettivamente*, l' arte suppone, qual condizione indispensabile dell' artista, il genio; e reca meraviglia come nè i Greci nè i Romani avessero un vocabolo rispondente a questo concetto. Gl' Italiani presero questa voce dai Francesi, e le diedero da lunga pezza la cittadinanza. Ma che cosa è il genio? In generale con esso vocabolo vogliamo significare quegli esseri privilegiati dalla natura, in cui sembra abitare un genio o un essere superiore, che li sorregge, accompagna, e dirige nelle loro attività. Essi appalesano nell' azione una straordinaria energia, onde producono più degli altri, ed in maniera particolare, talchè altri non varrebbero mai con qualunque sforzo a pareggiarli. Il genio, come tale, è sempre creatore, sebbene lo possa essere in diverso grado; è una cosa individualmente originale, nè può compartirsi coll' opera altrui (educazione, istruzione), nè procacciarsi colla propria industria (diligenza e studio). Il genio finalmente non è circoscritto ad una facoltà della mente, nè ad una certa parte dell' attività umana; ma puossi estendere a tutte quantunque volte sia possibile la produttività in qualche ramo dell' attività nostra. La quistione sulla possibilità d' un genio universale, che

valga a creare ed a rappresentare tutti i possibili ideali, pare potersi sciogliere negativamente. Non vuolsi confonder il genio universale colla versatilità della coltura. Valgano ad esempio Leonardo da Vinci, Michelangiolo, Leibnitz ed altri più. In questo rispetto il genio si distingue in *scientifico*, *pratico* ed *artistico*. Anche il genio scientifico ed il pratico si manifestano coll' invenzione nelle scienze e nella vita. Quindi possiamo definire il genio artistico per la forza creatrice dell' artista, la quale opera originalmente secondo leggi sue proprie, ossia per la forza della mente di creare ideali proprii, e rappresentarli sotto forme convenienti.

§ XCVIII

Secondo una tale definizione le doti necessarie del genio artistico e delle opere sue sono: *la produttività o fecondità*, *l' originalità e l' esemplarità*. Il genio artistico produce anche là dove apparentemente imita; imperocchè distrugge l' esistenza dell' oggetto, comunicandogliene una di propria, nuova ed indipendente. Il genio è originale in ciò, che intendendo ad uno scopo infinito, infrange i limiti comuni, abbandona le solite vie, fa grandi progetti e li pone in atto con una specie di ardimento; onde è quasi per istinto a se stesso regola e norma. Klopstock così esprimevasi parlando del genio artistico: All' artista non fu data nessuna legge, come nemmeno al giusto; sappiatelo: la natura gli ha scolpito la legge nel cuore; egli la intende, n' è fedele esecutore, e così raggiunge la cima dell' eccellenza.

Quindi il trasgredire i limiti delle regole esistenti è una conseguenza del genio, e un carattere di esso. Ma qui sta appunto uno scoglio pericoloso per lui; qui sta il punto, ove distinguesi il genio da quello che non è tale. Imperocchè il genio, violando quei limiti, può anche talvolta mettere i piedi in fallo, e dare un cattivo esempio contro le leggi della perfezione gramma-

ticale, logica ed estetica. Esso però, cadendo sulle proprie orme, risorge da sè, e movesi per via più diritta. Ma chi, privo di questa divina scintilla, vuol essere tenuto in conto di spirito originale, si adopera di confermare una tale pretensione, violando le regole, e quindi contraffacendo il genio Il genio non lasciasi inceppare dalle regole o convenzioni esistenti, nè vuol romperle; ma tanto osa e produce, quanto uno squisito sentimento e un giudizio quasi dissi intuitivo gli fanno conoscere atto a riuscire efficace sull'animo umano. La novità dei concepimenti e delle rappresentazioni lo costringe a seguitar nuove norme, ch' egli senza sapere impone a se stesso; in quella che gl'imitatori ed i critici le pigliano avvertitamente da lui per allargare le loro teorie. Ma il genio nelle sue produzioni non può divenire esemplare (classico) senza essere accompagnato dal gusto. Ciò che difetta di gusto non può aspirare al titolo di be'lo; e il genio diviso dal gusto non vale a produr cosa che sia bella. Se non che non vuolsi per questo considerare il genio qual pianta rigogliosa, cui convenga potare colla falce del gusto perchè piaccia, avendo già esso in se medesimo il criterio. Non è una limitazione ciò che il genio riceve dal gusto, ma una misura che impone a se medesimo, e in cui appare come qualità ad esso originariamente inerente. Il genio non concepisce le regole del gusto come principii astratti, nè soccorrono alla sua mente ne' momenti dell' ispirazione siccome aride formole, nè esso le seguita quasi per istinto inavvertitamente; sibbene gli raggiano come splendida luce, che ha in lui il suo foco. Per la conformità loro all' umana natura e al fine dell' arte i prodotti del genio risvegliano idee consimili in chiunque li abbia dinanzi; diventano occasione ed impulso ad altre produzioni di egual pregio ed anche di maggior perfezione, nonchè fonte di nuove teorie. In ciò appunto risiede la *libera imitazione* de' modelli esistenti, che propriamente dovrebbe appellarsi emulazione. Così la denomina anche

Schiller, dicendo nel prologo del campo di Wallenstein: un grande esempio muove ad emulazione, e porge regole più sublimi al giudizio. Cotesta imitazione suppone quindi il genio anche in chi imita; mancando il quale l'imitazione diviene servile.

§ XCIX

Nel comune linguaggio confondesi spesso il genio col talento, e nullameno la differenza ci sembra essenziale. Paragonandosi il genio alla chiara, silenziosa e infinita superficie del mare, che, ripiena di esseri viventi, riceve puramente, e riflette l' azzurra vôlta del firmamento; il talento sarebbe simile all'oceano agitato da bufera, che s' alza con violento impeto verso il cielo, di cui reca in sè l' imagine sconvolta, e, sebbene sempre ricada, non si stanca mai di ripetere il tentativo. Il genio risplende come stella fissa per propria luce raggiante, e si distingue per l'altezza in cui è collocato; mentre il talento non ha che un lume a prestito, debole, scolorito, movendosi in orbite or più or meno ampie, come un satellite, intorno al genio. Il genio è di una attività svariatissima; il talento è speciale, o, come dice Giampaolo, rende un suono solo come una corda del cembalo sotto il colpo del martello; il genio invece rassomiglia ad arpa Eolia, di cui una corda sola animata dal soffio molteplice in varie note risponda. Nel genio tutte le forze si sviluppano ad un tempo. E siccome il talento si estende soltanto a parziali facoltà dell' anima, così anche la sua concezione del mondo è ristretta a singole parti di esso. Il genio abbraccia tutto l' uomo, tutta la vita e la natura delle cose, rappresentandcli in modo particolare, e scoprendone le facce più recondite. Chi è fornito di talento cerca splendide particolarità, ma non un tutto; compone con molta facilità, ma non con piena energia, nè mai una vera opera omogenea altamente originale e fatta per l' immortalità. Il talento soggiace

alla edacità del tempo; mentre il vero genio sorvive nella più vigorosa gioventù e virginale bellezza. Il talento mira più ch' altro alla correzione ; il genio alla luce del bello. Quindi il talento senza il genio non va più in là di una esteriore perizia e abilità, mancandogli il fuoco divino dell' ispirazione.

§ C

Non vuolsi neppure confondere il genio colla *virtuosità*, o coll' attitudine o facilità artistica nell' esecuzione. Taluno può possedere moltissimo talento per la musica, e averlo condotto a somma facilità ; può apprendere di leggieri le più difficili composizioni ed eseguirle con esattezza senza saper creare od effettuare ideali proprii. Certamente anche l' artista di genio ha duopo di procacciarsi certa perizia tecnica, tuttochè gli sia più facile per l' indole sua ; ha duopo di esercitarsi nei mezzi proprii del rappresentare; e questo è appunto quanto può apprendere dall' arte : egli però s' impadronisce di questi mezzi acquisiti, e li adopera con libertà secondo il proprio fine per tradurre anche nel mondo esterno ciò che ha dentro di sè concepito.

§ CI

Quali sono le facoltà essenziali del genio, ovvero su che esso si fonda? Gli elementi costitutivi del genio sono: la fantasia o l'imaginazione consociata alla facoltà delle idee, la ragione, l' intelletto e il sentimento.

§ CII

La ragione è la facoltà delle idee, la facoltà di conoscere l' assoluto, essa è la luce della vita, quasi era per dire, lo spirito di Dio nell' uomo. Le idee della ragione abbisognano però di una rappresentazione sensibile per mezzo della fantasia, onde vengano levate

ad ideali, riferite all'attività del volere, e rendute concrete nella realtà Qui vuolsi innanzi tutto fissare esattamente la differenza tra la facoltà dell'imaginazione e la fantasia, e notare debitamente la gradazione dalla memoria all'imaginazione, e da questa alla fantasia. Mentre l'imaginazione esprime la rappresentazione dall'esterno all'interno, o una pittura interna del sensibile, la fantasia denota una rappresentazione dell'interno all'esterno. Se l'intelletto è la facoltà del pensare in attinenza ai concetti, l'imaginazione è un pensare in rapporto alle imagini. Confrontando l'imaginativa colla memoria, la prima non è altro che una memoria attuata, più viva, come l'hanno gli animali che sognano e temono. La febbre, la debolezza, le bibite possono ringagliardire e incorporare le imagini di essa. Più sublime ufficio ha la fantasia, o la facoltà raffigurativa; questa converte le varie parti in un tutto, improntandole d'una forma omogenea; è la facoltà di rappresentare il rappresentabile a mezzo di simboli, è come la ragione che si rende concreta nell'ordine della realtà. Nel suo specchio raccoglie come in un foco il presente, il passato e l'avvenire; opera e crea con inesauribile fecondità, e attinge i suoi materiali ai vasti campi della natura e della vita. Con tutto questo però la fantasia dipende dall'attività del senso esterno ed interno, raffigurando le impressioni della vista, dell'udito, e le vicissitudini della vita interiore. Quindi il cieco nato non può colla sua fantasia produrre le forme dei colori, nè il sordo nato gli elementi de' suoni. Di più, raffiguriamoci pure un mondo fantastico, bello e svariato quanto mai si possa incontrare nella realtà; in esso il sensibile riferirassi sempre a' colori e a' suoni, lo spirituale alle interne modificazioni dell'anima nostra, ed alle nostre relazioni col mondo. La fantasia presenta vari gradi, essendo più o meno condizionata al clima, al suolo, al carattere, ecc. La nazionalità le comparte varie limitazioni o libertà: essa è emancipata presso gli Orienta-

li, gli Spagnuoli, gl' Inglesi e i Tedeschi; presso i Francesi e gl' Italiani e più soggetta al giogo di regole convenzionali, e non può quindi svolgersi in tutto il rigoglio della sua potenza.

La fantasia dunque dell'artista crea la materia, che il talento non vale che a raccogliere e maneggiare; essa le dà forma conveniente all' archetipo che tiene dentro da sè, o prende quasi scherzando a prestito dalla natura. In un grado inferiore come imaginazione essa non ha che reminiscenze, e regola i lavori dei copisti estetici, e degli emanuensi della natura.

§ CIII

Sebbene nelle creazioni del genio la fantasia sia la facoltà prevalente; nullameno essa non ha da signoreggiare a scapito dell' intelletto. Non è fine immediato dell' arte d' interessare l' intelletto; onde in un prodotto dell' arte l' intelletto guarderà solo la fantasia dalle deviazioni, e l' aiuterà a formare esteticamente le opere sue. Con questo appunto il vero intelletto artistico reca compimento all' opera della fantasia. La perspicacia e serenità intellettuale dell' artista è più sublime e diversa dalla comune, come diversa è la ragione dall' intelletto. La comune è rivolta solo al di fuori, e per meglio dire è sempre fuori di sè, non mai in sè; gli uomini per essa hanno più coscienza, che coscienza di se stessi. A cotesta più elevata intelligenza è propria appunto l' interna libertà, manifestandosi nella calma la sua vita più pura e sublime; ma viene di raro perfettamente intesa, essendo proprietà più della divina che della umana natura. Il vero genio è tranquillo nell' interno; non essendo già le onde commosse, ma la calma superficie che riverbera il mondo. Egli è però un pregiudizio l' inferire da questa calma un difetto d' inspirazione nell'artista; essendo solo il tutto un prodotto dell' inspirazione, mentre le parti non sono che l' effetto d' un lavoro pacifico e

tranquillo. Dall' unione dell' intelletto colla fantasia nasce quello spirito e quella perspicacia artistica, che sono anch' essi qualità del genio.

§ CIV

L' ultimo elemento del genio si è il sentimento. In quella guisa che dal percepire l'impressione degli oggetti sensibili nella coscienza piglia origine la sensazione, esiste in noi il sentimento per opera della ragione, nascendo dal mondo morale, come quella del sensibile; esso è la voce di un ordine soprannaturale, come quella del naturale. Nel sentimento havvi sempre la coscienza d' un' attività spontanea; mentre la sensazione non esprime che uno stato passivo. Le verità di cui siamo capaci in grazia della ragione prendono vita nel sentimento, divengono eloquenti nel cuore; e a pari passo coll'attività della ragione allarga anche il sentimento i propri confini. Il sentimento per tanto colla sua pienezza comparte vita ed anima alle forme dell'opera artistica. Per l'efficacia del sentimento sugli ideali della fantasia diventano essi veramente proprietà nostra, e solo nello specchio del sentimento scorgesi l'incessante approssimazione dell' uomo ad un termine ideale. La rivelazione della bellezza esce dal più intimo santuario d' un' anima vergine e pura; e perciò è proprio dell'artista di rimirare il mondo sotto l'aspetto più sereno e piacente; e indarno l' intelletto calcolatore cercherebbe di distruggerne l' illusione.

Una conseguenza dell' unione del sentimento coll' intelletto è un sottile spirito di osservazione, su cui fondasi la cognizione degli uomini e delle cose, ch' è propria dei sommi artisti.

§ CV

La fantasia e il sentimento signoreggiano nel genio

artistico, ma non possono far senza della guida dell'intelletto. Se non che bisogna bene guardarsi dal credere, che la fantasia, il sentimento ecc. nel loro essere reciproco bastino a costituire il genio. Il genio è piuttosto la più viva unione di essi; in lui il sentimento. la fantasia, l' intelletto, tutto, a dir breve, è raccolto come in un foco; egli abbraccia i vari elementi che eccedono la misura comune, ma indivisi in se stesso, ed elevati a potenza creatrice. Il genio quindi è una vera ispirazione divina negli ordini della natura; verità espressa dagli antichi colle note sentenze: *cui meus divinior atque os magna sonaturum; — est Deus in nobis, agitante calescimus illo.*

§ CVI

La condizione produttiva del genio si denomina *inspirazione*, senza cui non è possibile una vera opera d' arte. Il genio ove sia coltivato dal gusto, anche nei maggiori momenti di entusiasmo, opera con senno e libertà. Egli è tutto penetrato dal suo argomento, sollevato, entusiasmato, ma non mai dominato. Nello stato d' inspirazione tutte le facoltà dell' anima sono recate alla massima tensione, e raccolte, per così dire, in un foco. In questa condizione producono effetti, che sono non meno incomprensibili dal semplice intelletto, che inimitabili dall'ingegno comune. Questo è lo stato dell' estasi o rapimento, l'ora della generazione spirituale. L'inspirazione dell'artista deve sempre riportarsi alla fonte delle idee, dev' essere poetica. Il genio trovasi nello stato d' inspirazione, finchè dura la genesi della idea, che dà vita all' opera d' arte. Essa continua ad essere feconda, finchè nel corso della concezione si generano nuove idee, e l'anima dell'artista mantiensi nello slancio, senza cui non può compartire all' opera sua lo spirito vitale. Ciò incontra ad ogni artista, che rappresenta nel tempo, al poeta, all' oratore, al virtuoso, all' attore. La prima idea del poe-

ta, per una grand' opera, è simile al seme racchiuso nella ghianda, che, per intrinseca virtù potentemente sviluppandosi, crescerà un dì in albero superbo ed estenderà i suoi rami verso il cielo, formando per vari secoli l' onore e il vanto della foresta L' artista figurativo al contrario non rimane già nello stato d' inspirazione tutto il tempo che dura nel lavoro dell' opera sua. Una idea non può essere che la concezione di un istante. Tostochè l'abbia incarnata nella propria fantasia, e nella piena dell' inspirazione sbozzata fuor di sè nei lineamenti fondamentali, non gli resta che compierla col mite calore del sentimento. Ei non ha più nulla a creare, ma solo ad esprimere con verità e bellezza quanto ha dentro di sè concepito. La forma però deve nascere ad un punto coll'idea nella fantasia dell' artista, e spontaneamente generarsi dal motivo che lo inspirò. Se l' artista dovesse ricercare e comporre la forma, non potrebbe in lui operare che l' intelletto e l' ingegno. L' ingegno può commuovere soltanto l' imaginativa; ma l' inspirazione non soggiace a costringimento: essa è un impeto o slancio involontario del genio che nasce allorchè gli si affaccia un oggetto, il quale in lui risveglia al vivo la coscienza dell' idea della bellezza, e gli porge una materia acconcia ad avverarla. Per ciò è sconveniente la comune consuetudine d' imporre agli artisti i soggetti da trattare. Tuttavia l' occasione alla produzione gli può venire anche dal di fuori; nel qual caso richiedesi che l'artista pigli un sommo interessamento per l'oggetto, e lo vivifichi ed animi, per così dire, in se stesso. In quella guisa, che specialmente sul nascimento e sulla morte dei fenomeni della natura; così sulle creazioni del genio è disteso un velo, cui a nessun mortale è dato di sollevare. Imperocchè la meraviglia e il mistero del genio risiedono nel raro accordo e nell' armonia d' una consapevole e d' una inconsapevole attività nell' artista, in quella sicurezza e necessità, onde egli pone in atto al vivo la regola senza pensarvi, e-

sprime l' ideale senza essere conscio dell' idea divisa dalla forma, non che nel segreto e profondo sviluppo di esso ideale e nella più facile esecuzione. L' inspirazione poi manifestasi in modo diverso secondo la varia tempra d' animo dell' artista. Ora essa opera intimamente concentrata in se stessa, e quasi luce d'affetto investe con mite calore il germe delle creazioni fantastiche, e le conduce a perfetta maturità; ora levasi in isplendida fiamma, e prorompe improvvisa, come lampo che guizza attraverso la notte, incutendo stupore pei potenti effetti di sua forza. La prima era propria degli artisti antichi, come di Giotto, di Ghiberti. del Beato da Fiesole, del Carpaccio, del Perugino, del Durero, del Bellini, e in appresso di Raffaello, del Dominichino, di Claudio Gelée; la seconda massime di Michelangiolo, di Giulio Romano, di Rubens, di Salvator Rosa, e di simiglianti spiriti generosi ed ardenti. In altri d' indole meno pronunziata siffatte differenze sono meno avvertite. Non si confondano però *le occasioni colle cause, e le cause seconde colla cagione prima.* Dio è il primo principio dei concetti estetici; il genio è la cagione seconda del bello, inetto ad effettuarsi senza l' impulso del suo Fattore; mentre la natura e l' arte conferiscono quali semplici occasioni al suo sviluppo. (Vedi Bettinelli: Dell' Entusiasmo nelle belle lettere, e Fernow: Trattato sulla letteratura romana.)

§ CVII

Il genio reca bensì in se medesimo la propria regola o legge, è indipendente dalle altrui convenzioni, impone e crea da sè; nondimeno l' attività sua abbisogna di un eccitamento, come il germe nascosto nel grembo della terra ha duopo della virtù de' raggi solari per dischiudersi e fiorire. Spesso avviene che il genio per lungo tratto rimanga latente, come la perla nella conchiglia, come il diamante nel limo. In

generale poi il suolo, la qualità del paese, della natura, del clima, come pure la religione, le idee popolari, il carattere nazionale, la maniera di vivere, ecc. esercitano sul genio una possente efficacia. L' eccitamento gli viene specialmente dalla osservazione e dallo studio delle opere immortali di altri ingegni che a lui rassomigliano Siccome fu detto che un pensatore filosofo ne produce un altro; medesimamente un genio artistico colle opere sue risveglia l' altro, lo anima e lo rende abile alla produzione di lavori consimili. Il genio da prima assopito nell' anima dell'artista, non è conscio di sè, e rivela il proprio essere per via non ch' altro della venerazione, onde l' anima giovanile dell'artista è compresa alla vista delle belle creazioni dell'arte. Quando il genio incontrasi in un'opera frutto di un' anima artistica omogenea e consenziente alla sua, vien preso da essa come da magico incanto e risvegliato dal suo sonno ad una vita beata. Il genio primieramente manifestasi per lo slancio e la virtù di creare cose nuove, per la somma chiarezza onde concepisce l'oggetto da rappresentare, e per la sua superiorità e'l dominio sulla materia; secondariamente per la facilità somma nell' esecuzione de' suoi lavori, e per la massima perfezione a cui li conduce si nel complesso, come nelle più minute lor parti. Sono conseguenze della prima dote la straordinaria applicazione e il più vivo amore per tutto ciò che gli appartiene e gli porge occasione d' occuparsi e di espandere la propria forza; e all' opposto l' indifferenza a quanto non gli offre alimento. Al che vuolsi aggiungere un' avversione all'imitazione e ai ceppi delle regole arbitrarie, limitate, convenzionali, e la perseveranza dell'inclinazione nel raggiungere il fine proposto.

§ LVIII

A queste qualità o doti primitive ed innate dell'artista devono aggiungersene altre di acquisite, e special-

mente la coltura del gusto e la perizia artistica o tecnica. La prima dipende in ispezialità dalla osservazione e dallo studio dei più splendidi monumenti dell' arte; ma questo mezzo di coltura potrebbe anche recar pregiudizio alla forza creatrice. I modelli od esemplari già esistenti del bello hanno solo a risvegliare il genio, e a servire di canone per l' esteriore compimento o perfezione della forma. Quanto facilmente l'artista di genio applicando di troppo sui modelli può cadere nel manierato, e con tutta l'ingenita virtù terminare nel sincretismo! La coltura artistica si rapporta specialmente alla parte tecnica, suppone istruzione ed esercizio, ed ha per iscopo l' abilità e la correzione nell'uso e nel maneggio dei mezzi estrinseci, che sono necessari all'artistica attuazione del rispettivo ideale.

§ CIX

L'opera artistica prodotta dal calore del sentimento per essere accolta debitamente richiede altresì un animo consimile, e una mente matura ed elevata, che intenda il senso della vita, e non consideri da singoli lati, e con facoltà parziali l'opera inspirata. Quelle facoltà per tanto, benchè non nel medesimo grado, che richieggonsi alla spirituale produzione dell'opera, vogliansi mettere in esercizio per poterla perfettamente comprendere, e ritrarne diletto. Il contemplatore o l' amatore, che voglia al giusto intendere ed interpretare un' opera d' arte, deve seguitarla, e retrocedendo risalire fino alla mente dell' artista, sollevandosi per quanto è possibile all' idea che vi diede origine. L' eccitamento della nostra facoltà creatrice viene a costituire il massimo effetto dell' arte; mentre la così detta illusione, o scambio di un prodotto d'arte con un prodotto di natura denota in generale una semplice perizia tecnica, la quale col cessare della sorpresa ci muove tutto al più ad una fredda ammirazione dell' artista. Esempi di questa volgare illusione

ci somministrano la vacca di Mirone, la tenda di Parrasio, l' uva di Zeusi, la domestica di Rembrandt, la fiamma d' una lucerna ardente, e il panorama. Ma havvi altresì una più sublime, un' ideale illusione, la quale ci fa obbliare che l'opera appartiene alla realtà; imperocchè ne solleva in un mondo fantastico per modo, che dimentichiamo la comune realtà e i suoi difetti: questa sola ha propriamente efficacia sul sentimento estetico.

§ CX

Ora la facoltà o attitudine di giudicare lo spirito e il concetto dell' artista nelle sue opere, di comprenderle come espressioni dell'ideale, come un complesso vivo e finito, in breve il senso per il bello dicesi *gusto*. Il gusto, qual facoltà di giudicare il bello secondo il suo valore, e discernerlo dal contrario, ha una natura sua propria, che lo differenzia dal giudizio scientifico; imperciocchè esso opera immediatamente, o in altri termini non giudica e pregia il bello e le sue relazioni soltanto per via di matura riflessione ed analisi elementare, sibbene in virtù di una specie di spontanea intuizione e di viva e consapevole rappresentazione.

§ CXI

Sebbene il gusto, come ogni altra facoltà o potenza umana, sia innato; non è però bastevole la semplice disposizione naturale; ma ha d' uopo anch' esso d'una conveniente coltura per mostrarsi giudice competente nelle cose del bello. Tuttochè il senso del bello non possa insegnarsi nè trasmettersi per via di precetti; nullameno è suscettivo d' un graduale perfezionamento, potendo essere depurato, ampliato e condotto a maggiore sicurezza. Non havvi miglior mezzo di educare il gusto che circondar l' uomo fino da' più teneri anni di oggetti belli così della natura come dell' arte.

Le prime impressioni, che sono anche le più vive e le più profonde, s'improntano nel vergine animo in modo incancellabile, e alimentano il senso del bello per tutto il corso della vita. A prova dell' importanza e utilità della vista di oggetti belli e di modelli artistici, valgano specialmente i Greci considerati collettivamente, i quali s' aggiravano continuo fra eccellenti capilavori d' arte, divenendo perciò la nazione fornita del più squisito gusto nel mondo. Il giovine deve altresì convivere colla natura, studiarne le reali e svariate bellezze nelle piccole e nelle grandi cose, in ogni suo aspetto, nel vario avvicendare delle stagioni, ecc. Egli deve studiare di conoscere ciò che più interessa nella natura e nella vita. Principalmente poi giova intrattenersi co' fanciulli intorno alle nobili azioni e generose La tacita e matura osservazione, il pensato raccoglimento del cuore sono una scuola efficace al gusto e al sentimento del bello.

§ CXII

Se il gusto viene con ciò più eccitato e sospinto, la correzione poi e la coltura gli vengono dallo studio delle regole dell' arte, e da propri esercizi estetici. Le regole non sopperiscono al difetto delle disposizioni; ma conferiscono al giudizio, alla facilità, aggiustatezza, versatilità, facendo chiaramente conoscere la ragione del piacere. Dicesi, che l' analisi del bello scemi il diletto, venendo meno l' impressione totale; ma l' analisi estetica tende anzi ad accrescerne l' effetto, mentre in contrario lo distrugge l' analisi psichica, fisiologica e metafisica. L' opera artistica devesi, a così dire, anatomizzare e scomporre nelle sue parti; lo che è necessario per apprenderne la struttura, per penetrare addentro all' intimo germe della sua vita, e farla da esso novamente risorgere, ricastruendola; o, in altri termini per conoscere l'intima condizione del suo organismo, l' unità dello spirito e

della vita, ond' è compenetrato l' intero, ed ogni sua parte. Per lo che *l' analisi critica è per sua natura riproduttiva*.

§ CXIII

Il gusto è però condizionato al tempo, alla nazionalità, al clima, all'abitudine, all'educazione, al sesso, all' età, alla costituzione civile e religiosa, ai costumi e alla coltura scientifica; ond' esso può essere vero o falso, naturale od artifiziale, colto o rozzo, unilaterale o versatile. Lo zotico rimane indifferente alla vista delle forme più perfette di plastica e di poesia; finchè negli ultimi gradini della vita sociale, nello stato nomade, il più grossolano bisogno dell' alimento cancella e distrugge i moti migliori del sentimento, e ne impedisce la coltura. L' antica mitologia greca e romana, il criastianesimo e le dottrine di Maometto influirono sulle arti in rapporti affatto diversi, e medesimamente differiscono nell' efficacia sulle arti il cattolicismo e il protestantismo. Ma con tutte le differenze fisiche, morali-religiose, politiche-civili, che possono modificar il gusto e i suoi giudizi, vi hanno creazioni artistiche, cui il gusto universale di tutti i tempi sentenziò per classiche, cioè di forme estetiche perfette, sebbene la classificazione di esse dipenda tuttavia dalla soggettiva disposizione del gusto. Un'impronta classica presenta nel suo complesso l'arte e la letteratura greca.

§ CXIV

Le doti del gusto sono la correzione, la squisitezza, la versatilità. Il gusto corretto o puro riconosce per bello soltanto ciò che propriamente è tale; lo squisito vi ravvisa, oltre le forme evidenti e pronunziate, anche le più secrete e recondite, discopre i più piccoli nei o difetti in mezzo alle più splendide bellezze, e nota i vari gradi di esse. Così per es. un gusto cor-

retto sente di subito la sconvenienza nell' espressione d'un Amorino esistente nella Galleria di Firenze, pettinato da Venere sua madre ; ma solamente un gusto squisito sente il sublime nell' apparente indifferenza , onde in una pittura di Michelangiolo Maria affisa Gesù sulla croce ; perocchè esso comprende che Maria fornita di natura più pura e colma di grazia dal Signore, conscia del mistero di una subita risurrezione, non può esser ritratta nella consueta debolezza dell' umanità. Al gusto corretto e squisito si oppone il falso e volgare; l'uno trova bellezza in ciò solo che eccita gagliardamente i sensi , l' altro si circoscrive all' esteriore , non trovando bello che l'esagerato, il fiorito ecc., ovvero ciò ch' è imitato scrupolosamente dalla natura. Quanti non tengono per ideale di bellezza una pittura, in cui non sia trascurato neppure un pelo nella barba d' un vecchio , e sia espressa ogni ruga del suo volto, e copiato fedelmente il reale fino all'illusione. Il gusto appalesa la dote della versatilità, allorchè applichi l' animo ad ogni specie di bellezza così della natura , come dell' arte. Al gusto versatile si oppone l'unilaterale e limitato, ch' è solamente idoneo a giudicare e gustare alcuni degli oggetti estetici. Chi si piace solo di spirito non ama che concetti sfolgoranti ; il semplice sentimalista non pregia che sentimento, il fantastico i prodotti fantastici, e via discorrendo.

§ LXV

Il riconoscimento del bello va sempre accompagnato da un piacere d' indole particolare. Sulla suscettività per questa specie di diletto vale ciò che Aristotele dice della virtù, cioè ch'ella risiede nell'aureo mezzo fra i due estremi, il troppo ed il poco. A cui il cielo comparte la idoneità per siffatto piacere, concepirà il bello con pieno abbandono, e sarà tocco da piacere estetico spesso fino al rapimento. L' eccesso o il soverchio di tale suscettività consiste nell' esagerazione del senti-

mento, o nella *sentimentalità*, e il difetto nell'ottusità di esso, di cui porge un esempio quel pingue Inglese, il quale, come narra Vinckelmann, non dava indizio di vita mentre andavagli parlando della bellezza dell' Apollo del Belvedere e di altre statue di primo ordine. Il ventre, dice Catone, difetta di orecchie.

§ CXVI

Come il gusto si educa, così può eziandio essere rintuzzato o falsamente diretto e guasto da viziata educazione, da inerzia fisica, da ottusità degli organi, dai pregiudizi dell' autorità, dalla moda, dall'antico e dal moderno, dal difetto di esercizio, da cieca prevenzione, da spirito di parte, da propensione allo strano, da copia o povertà, da despotismo oppressivo, e da altre cagioni. (Vedi il Trattato premiato di Herder sulle cause della decadenza del gusto presso i popoli, ov'esso fiorì.)

§ CXVII

Del senso del bello non può nessuno far senza, altrimenti mancherebbe in lui qualche cosa della sua umana condizione. Colla educazione del gusto viene pure a coltivarsi il complesso delle facoltà della mente, e ogni speciale attività o potenza dell'anima svolgesi armonicamente, si annobilisce e perviene alla sua maggiore energia. Dal che s' ingenera un piacere, che avanza di gran lunga i volgari diletti del senso, ed è specialmente degno dell' uomo per la sua purità, pel suo carattere umanizzante; tacendo de'sommi vantaggi che ne vengono necessariamente, se il senso sviluppato del bello s' apprenda fortemente a tutto l' uomo, se non solo si applichi alle opere dell' arte, ma facciasi prevalere in ogni attinenza della vita sociale. Chi ha nell' animo improntato profondamente il senso del bello, che è pur quello del vero, del giusto, dell'umano, abbandonasi soltanto alla contemplazione del

sublime con pienezza di amore, la sua mente sollevasi sulla caducità delle cose terrene, e si abitua a pregustare la dolcezza ineffabile delle divine. Se gli antichi Greci appellarono gli artisti figli e favoriti dei Numi, chi gusta ed ama le bellezze della natura e dell' arte potrebbesi denominare amico ed affine.

§ CXVIII

Il giudizio del gusto, secondo Kant, è in sè e per sè soggettivo ; ma dalla comune degli uomini esso è tenuto per assoluto ed universale , siccome quello che poggia sul sentimento; essendo, il senso del bello *necessario*, ed il bello *uno* in tutti i tempi, e presso tutti i popoli. Solamente del gusto nazionale e di moda, che non fondasi in una disposizione naturale, ma viene determinato da circostanze accidentali, vale la frase proverbiale : *de gustibus non est disputandum*. In grazia della varietà pratica dei giudizi l' universalità della nozione estetica è posta in dubbio. Ma se la ragione è il principio del senso del bello, dev' esservi l' immutabilità e la certezza. Il vero gusto e quindi anche il relativo giudizio estetico è condizionato dal valore oggettivo del bello, e vuolsi contemperare alle primitive relazioni, onde l' attuale attività rappresentativa trovasi in attinenza cogli oggetti. Siccome poi il valore reale deve rimanere identico nelle identiche circostanze, e medesimamente il rapporto della soggettiva facoltà intellettiva rispetto alla cosa nelle medesime condizioni ; così devesi attribuire in complesso tutta l' universalità al gusto debitamente coltivato. Tutti gli uomini, forniti di sensi egualmente sani e di eguale sviluppo e coltura intellettiva, devono necessariamente giudicar belli i medesimi oggetti , che sono offerti allo sguardo ed alla riflessione loro. I giudizi del bello non dipendono da nozioni, sibbene da fatti interni della facoltà superiore del sentimento ; come pure i giudizii del vero e del buono non si fondano sovra sem-

plici concetti, ma, come quelli del bello, nella stessa natura morale o sovrassensibile, e nella coscienza dell' anima ad essa congiunta – Anche l' idea del buono è espressa diversamente, e gli uomini non s'accordano tanto o quanto nel giudicare le azioni individue, senza però che nessuno come ente morale sia òso di tenere per mutabile l'essenza della moralità. La stessa diversità nelle disposizioni dei codici, anzichè infermare e distruggere la giustizia, non ne conferma forse l' esistenza e l' idea? Medesimamente nell' arte l' ideale non si foggia da per tutto egualmente e colla stessa modalità, l' Indiano per esempio idealizza in modo diverso dallo Spagnuolo, differenziandone la vita, le idee, la natura. Ogni artista ed ogni opera d' arte devono giudicarsi in attinenza all' epoca ed alla nazionalità, nonchè al suo carattere particolare. Con simile giudizio è chiaro da sè, come qua e colà si riveli lo stesso spirito, come dappertutto signoreggi l' intendimento di raggiungere possibilmente l' archetipo nella copia: non sono che le bellezze che si rappresentino variamente, non già la bellezza. Se il gusto s' informa dalle necessarie relazioni dei tempi, dei popoli, anche il giudizio di esso deve essere valutato a qualunque epoca, e da ogni nazione dal punto di veduta di esse relazioni.

§ CXIX

In rispetto oggettivo i principali momenti d'un'opera artistica si riferiscono all' *idea*, alla *forma* ed alla *sensibile rappresentazione*. Questi tre elementi devono mostrarsi debitamente congiunti, se vogliasi che un lavoro d' arte sia finito, e quindi classico nel suo genere. A questi tre elementi della creazione artistica corrispondono tre peculiari operazioni artistiche: cioè l' *invenzione*, la *disposizione* e l' *esecuzione*, ciascuna delle quali ha condizioni, regole e principii propri.

§ CXX

L'invenzione è riposta in quella spirituale attività, onde l'idea di un' opera d'arte viene concepita e sviluppata nella propria coscienza secondó il suo possibile organismo. L'invenzione quindi sta nel trovare e pensare la materia di una creazione artistica, e il suo carattere proprio. L'invenzione può essere o puramente o relativamente originale, secondo che la materia e lo svolgimento sono concepiti dalla spontanea attività della mente, o una data materia sia composta a nuova ed originale rappresentazione. Il concetto dell' invenzione importa, che mediante la scoperta un oggetto sia condotto ad esistenza, lo che però non esclude il caso, che gli elementi della nuova produzione già esistessero parzialmente da sè; intendendosi solo che il prodotto della composizione e modificazione nuova non abbia innanzi esistito. L'invenzione pertanto si riferisce primieramente alla materia, all'idea fondamentale, al concetto dell'intero; e in secondo luogo all' ordinamento della materia, il quale allora solo sarà perfetto, che ciascuna delle sue parti armonizzi col tutto.

§ CXXI

La materia risiede o nella individualità dell' artista, o fuori di essa; è soggettiva od oggettiva. Per ciò non vi sono che due modi principali dell' arte: la *lirica* e la *plastica;* i quali si possono eziandio fondere in uno. Quanto meno l'artista creatore si giova della materia, e tanto più egli opera spiritualmente, e viceversa.

§ CXXII

La natura inanimata o semplicemente organica può intanto essere oggetto degli studi dell'artista, in quanto sappia compartirvi un carattere spirituale. In generale l' artista non ha da copiare la vita semplicemente

materiale, se non in quanto sia indizio di vita spirituale. Onde fu detto sapientemente, che l'artista non deve almeno rappresentare la volgare natura umana nella sua inferiore dipendenza dai bisogni fisici comuni agli animali, come fecero non pochi pittori fiamminghi, e del quale difetto non vanno esenti alcuni poeti tedeschi. Per lo che l'amore, come semplice istinto carnale, non potrebbe entrare quale elemento d'un'opera d'arte. Nè va meno errato l'artista, allorchè intende di esprimere le cose sublimi colle comuni, anzichè trasformare le comuni in sublimi. Così Rubens nell'Assunta per bonario affetto domestico collocò fra le nubi la moglie sua, è la buona donna sembra stupefatta come le venga l'onore di tale apoteosi alquanto incomoda per la sua pinguedine. Medesimamente non puossi nemmeno rappresentare uno spirito puro, se non a patto che apparisca sotto forma umana idealizzata. Quindi la fonte dell'Umanità è la vera, a cui attinge l'arte i suoi argomenti. Imperciocchè ciò solo che procede dall'attività umana, ed abbia interesse rispetto all'uomo, è atto a divenire materia estetica, colla condizione però che possa essere idealizzato.

§ CXXIII

La scelta della materia viene pure più o meno limitata dai diversi mezzi di rappresentazione, che sono propri in particolare a ciascheduna arte. Così per esempio la pittura del visibile sta fuori del potere della musica. Medesimamente nell'arte figurativa, che cade più immediatamente sotto il senso della vista, ripugna tutto ciò che ributta, come ad es. il S. Erasmo di N. Poussin, ecc.

§ CXXIV

In ogni composizione estetica la *materia* e la *forma* devono presentarsi come un tutto omogeneo. La for-

ma, se non è però arbitraria, dipendendo interamente dalla materia. Essa poi perde il suo carattere estetico, ove adoperi di esprimere una materia non estetica; perchè tutto al più la sua rappresentazione sarebbe atta ad agire sui sensi, ma non sul sentimento e sulla fantasia. Medesimamente anche la materia propriamente estetica può male riescire nella rappresentazione, ove comparisca sotto forma che o si smarrisce affatto, perchè non prodotta dalla fantasia, o non sia conveniente come forma o veste a raffigurare l'idea. Alla forma si riferisce in particolare la disposizione, che consiste nella elaborazione della materia inventata e svolta in armonia col proprio carattere.

§ CXXV

Le forme dell'arte diversificano parte secondo la materia trattata dall'artista, parte secondo lo strumento, di cui si serve per la rappresentazione; come i *suoni*, la *lingua*, la *figura*, il *movimento*. Esse variano altresì in grazia della caratteristica per la differenza della nazionalità e dello spirito dell'epoca, onde il genio dell'arte rimane sempre più o meno dipendente. A prova di che giovi la plastica greca, e la pittura italiana. Nell'infanzia dell'arte la forma è gretta, senza armonia e venustà; nella gioventù predominano la forza e la grandezza; nella virilità la perfetta bellezza, indi la grazia, sinchè essa finalmente vien meno e si perde. Così gli estremi dell'infanzia e della vecchiezza si toccano.

§ CXXVI

L'esecuzione è l'ultimo termine per la produzione d'un'opera d'arte. Il suo oggetto è la rappresentazione sensibile dell'ideale; esso è la traduzione esterna delle forme, e si riferisce a tutto ciò che può ser-

vire di condizione o di mezzo ad estrinsecare bellamente un' idea artistica.

§ CXXVII

Legge e fine dell' arte si è la bellezza. L' opera artistica però come produzione parziale non abbraccia la bellezza perfetta, non racchiude la bellezza suprema, la quale è infinita, e segno di tutte le opere dell' arte (non potendo effettuarsi che progressivamente da tutta l'arte, cioè dall'innumerevole complesso delle opere d' arte di tutti i tempi e di tutti i popoli) ; ma riassume solamente il bello, cioè la bellezza in un oggetto individuo, e l' ideale in forma particolare. In quest' ultimo caso le opere dell' arte, come i fenomeni della natura, rivestono, secondo la diversità delle idee che regna nelle cose, ora il carattere del sublime, ora quello della grazia, e tutte le altre gradazioni, per es. della serietà, dello scherzo, onde è capace la vita interna e la sensibile rappresentazione di essa, non che la bellezza in genere.

§ CXXVIII

Essendo la bellezza in se stessa, come fenomeno finito, la somma e perfetta armonia dell' ideale e dell' individuale nella rappresentazione, ne viene che ogni opera artistica debba essere *ideale* o animata da qualche idea, e *individuale* od esprimente quest' idea con lineamenti propri e svariati ; ciò che dicesi pure caratteristica rispetto a certi oggetti della rappresentazione : e si l' ideale come l' individuale cementato in un tutto omogeneo, ordinato nelle sue singole parti, ed espresso organicamente. Rispetto poi all' artista e alla sua interiore concezione , essa come concezione semplicemente umana dovrà essere reale o tradotta nella sfera del sensibile esterno, non rivelando nessu-

na accidentale soggettività di chi rappresenta, la quale non accorderebbesi coll'accennata concezione. Dovrà inoltre essere fornita di libertà ed originalità, cioè nata spontaneamente senza stento apparente, non figlia d'imitazione o di semplice riflessione, sibbene di un impulso proprio del genio. Se l'artista con l'intendimento di raggiungere l'ideale abbandona la realtà, e non attinge a questa fonte le forme particolari che sole valgono a raffigurare a'sensi l'ideale, egli non crea che un mondo fantastico, che contraddice e contrasta con tutte le imagini reali, o dà vita a forme nebulose e vaghe, che non hanno nulla di determinato. Ove in contrario rigetti l'ideale, esprimendo fedelmente il mondo reale che lo circonda, la sua rappresentazione diviene comune e volgare.

§ CXXIX

In ordine alle tre operazioni artistiche, cioè all'*invenzione*, alla *disposizione* e all'*esecuzione*, un lavoro d'arte deve possedere per giunta le qualità o doti seguenti:

1) *Unità* e *varietà*, e propriamente in intima connessione fra loro. Senza varietà un'opera artistica non può interessare debitamente il sentimento e la fantasia. Mercè la prima il molteplice si congiunge ad un intero omogeneo in sè finito, senza la cui unificazione nascono confusione e difetto d'interesse. L'unità si riferisce all'idea direttiva dell'intero, e all'effetto principale che l'artista vuol produrre. Perciò è un difetto, allorchè nelle parti successive d'un'opera musicale siamo condotti da un affetto ad un altro, nè domina nell'intero un'idea e un sentimento capitale. Così gli episodii nell'epopea devono adequatamente congiungersi coll'azione principale, e le singole figure di un gruppo formar parte integrante nel soggetto rappresentato. Imperocchè il semplice accozzare insieme figure varie (come nel gruppo della Niobe, in cui

non sono tutte originali, e perciò neppure in antico appartenenti ad un solo complesso), non costituisce un vero gruppo, ove le figure non istieno in intima correlazione fra loro. Tutte le condizioni estetiche di un gruppo qualunque si possono ridurre all'unità d'interesse, onde non è per niente esclusa la varietà dell' espressione. Quindi non è sempre necessario che il nesso sia così intimo, come nel gruppo di Laocoonte del Museo Pio Clementino in Roma, dove le figure fin per mezzo delle spire dei serpenti sono quasi insieme intrecciate. Il carattere, o l' idea comune espressa dallo sguardo, dagli atteggiamenti e dalla postura è già bastevole a produrre l' unità nella varietà Per lo che anche nell'opera immortale di Raffaello, la Trasfigurazione di Cristo nel Vaticano di Roma, è inerente l'unità, sebbene la connessione siavi alquanto sfuggevole. Meditando il senso più recondito e generale di questo quadro, la parte inferiore ci rappresenta le calamità e le miserie della vita terrena, l' influsso di potestà nemiche, l'impotenza propria altresì dei fedeli e la direzione verso la superiore; ivi rimiriamo nella purità delle dolcezze divine, non tocca dai patimenti di coloro che stanno nella valle del pianto, la fonte della consolazione e della redenzione dal male. Qui pertanto questa doppia azione è semplicemente accennata; e la connessione interna ed esterna è dimostrata per via di un discepolo, che addita chiaramente il Cristo lontano. Al contrario è turbata la connessione in un quadro di Paolo Veronese, il quale rappresenta Cristo in atto di benedire l'acqua, onde vuol farsi battezzare da S. Giovanni, e nella parte sinistra il demonio che lo tenta.

§ CXXX

2.) *Dignitosa semplicità.* Quanto meno di mezzi mette in opera l' artista, tanto più intimo ne riesce l' effetto. La semplicità non dà mai più di ciò che lo

scopo veramente addomanda; i suoi mezzi artistici sono i più semplici, l' ordinamento e la connessione che adopera è la più evidente; non cerca mai di carpire il plauso per via di cose estranee; è nemica di ogni ricercatezza, di ogni pompa, di ogni superfluità. Venere apparisce ignuda, e un velo leggierissimo ondeggia intorno alle Grazie. La semplicità non è nè copiosa, nè abbagliante; ma secura, seria, vera ed intima. Essa procede con un passo diritto e fermo verso la meta; e dappertutto rivela non so quale schiettezza infantile. Perciò gli antichi poeti e pittori di ciascuna nazione sono per lo più superiori a quelli che vennero dopo; Omero avanza di gran lunga gli Alessandrini; l'antica scuola Fiorentina la Veneziana posteriore. Per questo gli uomini più grandi sono anche i più semplici. Per questa l' antichità nella semplicezza degli ornamenti è esemplare degnissimo d' imitazione.

§ CXXXI

La semplicità non rigetta gli ornamenti, purchè sieno collocati nel debito posto, nè turbino o distruggano l' effetto per soverchia abbondonza. La colonna corintia col suo capitello ornatissimo non è men bella della dorica col capitello semplice; ma ciascheduna al luogo che le conviene. Anzi un' opera artistica potrà tanto meno far senza di estrinseci ornamenti, quanto abbia più intima profondità; come l'opera in musica a confronto della tragedia.

§ CXXXII

3.) *Facilità*. Un'opera d'arte possiede questa dote, se, giusta l'espressione di Schiller, si presenta non come risultamento di una faticosa lotta colla materia, ma snella e leggiera, quasi uscita dal nulla. Il vero artista crea senza sforzo apparente, non già scherzando, ma con assennata serietà. Per ciò nelle sue opere non tras-

pariscono le tracce della sua fatica; e le parti, comunque governate da una rigida legge interiore, si attemtemperano all'intero sotto la mano dell'artista che crea. Così i trapassi nella poesia e nella musica si mostrano in naturale movenza, come le articolazioni e le giunture d'un corpo bello e vigoroso. Dove la facilità sia frutto di perizia tecnica indica difetto di potenza; onde quanto viene da essa non avrà efficacia sull'anima, mancando del senso intimo e spirituale. Nondimeno anche l'artista di genio non può far senza di certa abilità tecnica, il possesso della quale è in lui indizio di lungo esercizio; avvegnachè solo mediante l'esercizio sia in grado di procacciarsi la perizia di mostrare tutte le parti della forma in un ordine e connessione non ricercata, e tuttavia affatto omogenea, e di evitare tutto ciò ch'è pesante, goffo, arido e faticoso.

§ CXXXIII

4.) *Naturalezza.* L'opera artistica ha da avere le sembianze d'un'opera della natura; onde l'artista nel produrla deve agire colla medesima scioltezza e vita, come fa la natura. La quale apparenza ottiensi in un'opera d'arte per via della più intima fusione della forma colla materia.

§ CXXXIV

5) *Verità.* Essa deriva dalla naturalezza di un'opera artistica, e risiede nella corrispondenza od armonia con se medesima. Conviene per tanto divisar bene la verità estetica (poetica) dalla logica (metafisica, reale). Quella è l'intrinseca necessità dell'oggetto estetico, il modo del suo concepimento, la mancanza d'ogni contraddizione per produrre il debito effetto sulla fantasia e sul sentimento; un vero che si manifesta mediante l'impronta precisamente rilevata dell'individualità. Imperocchè l'arte elevasi libera-

mento sopra il mondo esistente per formare mediante la propria creazione una novella realtà ; onde chiaro è, che l'arte non può dare che la semplice verità estetica. Lo stesso meraviglioso non ha da rimanere inesplicabile, ma vuolsi chiarire poeticamente, rivelando un nesso spirituale , a cui in antitesi alle leggi del mondo comune della realtà sieno soggetti i fenomeni sensibili. L' apparizione delle streghe nel Macbeth , quella dello spirito nell' Amleto hanno la medesima verità estetica che concediamo all'Antigone di Sofocle, al Laocoonte e a tante altre opere di questo ordine. Anche nelle produzioni fantastiche dell'arte esiste una verità , come ne' frizzi del poeta comico, nelle caricature e negli arabeschi dell' arte figurativa ; perocchè anche là dove il genio tratta il suo oggetto a guisa di scherzo non v' è segno senza significanza , nè significato senza intima connessione col segno medesimo. Quando nel genere antico s' introducono usi della vita moderna, quando si assembrano in un carattere, come nell' avaro di Molière , tratti tra loro discordanti , quando si viola grossolanamente il costume storico , quando in una commedia si mira ad una emozione sentimentale, allora si opera contro la verità estetica nei particolari. Non però quando Shakspeare usa il comico a mezzo tragico; imperocchè il comico può benissimo per via di contrasto accrescere l' effetto tragico sul sentimento; mentre il nerbo comico non può che venir meno colla tenera emozione. Gli anacronismi più notabili non risiedono già nelle vesti , e in così fatte esteriorità ; sibbene allorchè in un' opera estetica i personaggi si esprimano in maniera, manifestino sentimenti ed idee , facciano riflessioni , ed effettuino azioni, che per l' epoca e il grado di coltura , per la religione e le condizioni morali a lor proprie, non potrebbero in nessuna guisa nè avere nè condurre in atto. Così Calderon scelse la Polonia a scena del suo dramma *La vita è un sogno* , mentre i personaggi operano col calore meridionale degli Spagnuoli.

§ CXXXV

6.) *Chiarezza*. L' opera artistica vuol essere chiara, cioè enunziarsi da se medesima. Imperocchè, se il cogliere l' idea d' un' opera d' arte ci costasse fatica, ne soffrirebbe naturalmente anche il piacere estetico; però la chiarezza è sempre una qualità relativa. La chiarezza s' ottiene particolarmente per via d' un' adequata disposizione delle parti, e della debita distribuzione di luce ed ombra, che ha luogo non pure nella pittura, ma in ogni genere di rappresentazione artistica; poichè in questa maniera si viene a dar risalto alle parti più importanti, e si ravvicinano, per così dire, di più al senso dell' osservatore. Anche qui dipende assai dai mezzi, di cui giovasi l' artista per la rappresentazione. In questo rispetto la pittura è più circoscritta della poesia; ma lo è più ancora la musica. Non può ammettersi per tanto l' uso d' un mezzo ausiliario estraneo, per esempio, della scrittura, per rendere intelligibile un quadro, tuttochè ravvalorato dall' esempio di sommi pittori, come da quello di Raffaello e di Annibale Caracci.

§ CXXXVI

7.) *Finitezza e precisione*. All' opera artistica non deve mancar nulla di ciò, per cui è resa possibile la sua esistenza; d' altronde però è pure necessario che niente siavi di superfluo, onde la produzione possa riuscire come straccarica. Per la finitezza s' ottiene che nulla manchi di ciò ch' è essenziale, per lo che si riferisce non meno alle singole parti, che all' intero. Un *torso*, com' è il lavoro finito di Apollonio nel Museo Pio Clementino in Roma, tuttochè abbia un sommo pregio per lo studio dell' artista, non può essere che storicamente connumerato nella classe delle produzioni estetiche. Del resto la dote della finitezza è sempre relativa. Un busto è finito, sebbene difetti delle

parti integranti pel concetto d'una statua. Il vestimento è spesso non essenziale nella pittura e nella plastica, onde il nudo è il più delle volte preferibile; ma, se vogliasi rappresentare una Vestale, il vestimento è necessario, poichè il nudo contraddirebbe al carattere suo. Talvolta però nello stesso oggetto havvi l'intrinseca impossibilità della finitezza, come nel *Visionario* dello Schiller. L'inclinazione alla finitezza può di leggieri degenerare in lusso vano, e recare pregiudizio alla precisione. Essa richiede che nella rappresentazione non abbiasi nulla nè più nè meno di quanto è necessario per estrinsecare l'idea estetica, che vuolsi esprimere. Alcuni particolari possono essere belli, ove si considerino in sè e da sè; ma potendosi dire di essi *nunc non erat hic locus*, devono essere sacrificati per amore dell'intero. La precisione rigetta tutto ciò che è soverchio e prolisso; ma essa però non deve cercarsi con artifizio e stento a scapito della chiarezza.

§ CXXXVII

8.) *Disposizione ed armonia.* La prima richiede, che le parti importanti spicchino di più, le accessorie di meno; essa è l'armonico collocamento ed uso acconcio dei mezzi dell'arte per l effetto più vantaggioso delle parti principali, di ciascheduna per sè, ed associate col tutto. Siccome a tal fine il pittore adopera il chiaroscuro, le tinte locali e la prospettiva; così ogni artista deve fare altrettanto secondo i propri mezzi. Nella tragedia l'interesse si concentra nel protagonista, come la luce nella figura principale del quadro; e nella stessa maniera ch'è biasimevole il poeta drammatico, se fa risaltare un personaggio secondario a scapito del principale, lo è pure N. Poussin, dove in alcuni suoi quadri gli accessorii attraggono di troppo la nostra attenzione, mentre lascia senza interesse la figura principale; come per esempio nell'Adultera, ove Cristo è male dipinto; o in Pie-

tro, dove i soldati nel dinanzi costituiscono forse la parte più bella. Pecca contro la disposizione il musico, che non serba un tono fondamentale ed un sentimento solo, a cui concorrano tutte le digressioni e variazioni dei sentimenti affini al principale; il declamatore che non proporziona il nerbo del suo accento, nè mantiene in tutte le variazioni della voce il rispettivo tono fondamentale; l'attore drammatico, che con enfasi sconveniente rileva ogni discorso. L'armonia abbraccia tutte le parti e le relazioni d'un'opera artistica. I suoi elementi sono: la *proporzione*, la *simmetria*, l'*euritmia* e la *gradazione nella varietà*. Essa per ciò addomanda, che ogni singola parte sia in adequata proporzione colle altre parti, non che coll'intero; che fra le parti d'un'opera artistica esista una dolce ed impercettibile unione, nè sieno tra loro ripugnanti, o staccate; che non abbia luogo troppo gagliarda opposizione di luce e di ombra, nè sbalzi improvvisi, rotti e contrastanti da uno stato dell'animo ad un altro; sibbene un'intima fusione ne'trapassi; che non vi domini nè uniformità, nè mescolanza di cose eterogenee, nè preponderanza di particolarità rispetto alla significanza del complesso; che finalmente l'artista figurativo non faccia pompa di anatomia, nè il romanziere di dottrina psicologica; ma rappresenti figure e personaggi che si muovano con pienezza di vita. L'armonia però non pretende tanto o quanto quella lima ripetuta e schizzinosa, che spoglia l'oggetto del suo carattere particolare, e gli toglie il nerbo insieme e la grazia, come incontrasi delle volte presso alcuni pittori della scuola Fiamminga. Un eccellente esemplare di queste doti, cioè della finitezza e della precisione, della disposizione e dell'armonia, ci presentano le tragedie di Sofocle.

§ CXXXVIII

9.) Per ultimo la *correzione*. Essa è riposta nel-

l' uso conveniente dei segni, onde si giova ciascheduna arte, ed è opera del gusto e della perizia tecnica, siccome quella che proviene da regole note; onde può essere appresa Si viola cotesta qualità con qualche difetto nella parte esteriore e meccanica dell' opera artistica. Alla correzione intendono la grammatica e la logica nelle arti oratorie; il contrappunto nella musica, il disegno e il colorito nella pittura, l'euritmia delle parti nell' architettura, ecc. Non si può abbastanza raccomandare a tutte le arti la correzione; imperocchè anche ai sommi maestri può sfuggire una qualche scorrezione, e le più piccole imperfezioni possono talvolta nuocere all' effetto piacevole dell'intero.

Trascorsa l'ora dell' ispirazione, il giudizio con più fredda disamina noterà molte cose da migliorare, al qual fine avrà uopo di un certo tempo proporzionato all' estensione del lavoro — *Nonum prematur in annum.* — Qui sarà al suo vero posto la diligenza e la lima; ma anch' essa deve avere i suoi limiti. Imperocchè colla soverchia e continua lima potrebbe indebolirsi il nerbo primitivo, e andare particolarmente perduta quella bella negligenza (*grata negligentia*), che nell'arte medesima nasconde l'arte. La diligenza quindi della correzione non deve degenerare in istentatezza scolastica.

§ CXXXIX

L' opera artistica per ultimo deve esistere per sè, e senza attinenza mostrarsi un intero finito, e non essere mezzo a qualche fine, ma recarlo in se medesima. È un mondo che ha vita da sè, e che vive per la semplice esistenza datale dall' artista, il quale colla produzione dell' opera sua non ha altro intento, che di soddisfare un prepotente e irresistibile bisogno della propria natura.

§ CXL

L' arte per tanto non esiste per il fine dell' utilità. Il richiedere l' utilità dell' arte non è proprio che di un secolo, il quale tiene più importante l' invenzione d' una nuova macchina per filare, che quella d'un novello sistema sull' universo, o della creazione dell' Iliade, e che proclama le scoperte economiche per le più sublimi dello spirito umano. L' arte non esiste nemmeno per accarezzare od allettare i sensi, e l'esigere questo fine dall' arte non sarebbe proprio che di un tempo, in cui la più eccellente delle cose umane fosse il di'etto dei sensi. L' arte non esiste neppure per insegnare immediatamente agli uomini la morale; nemmeno però per promuovere l'immoralità. Ben lontana dall' ordinario andamento delle cose, l' arte intende a maggiore altezza per affisarsi nelle cose più sublimi, e tradurle in forma perfetta nel mondo dei sensi; e chi l'adopera ad altri fini, tarpa i suoi liberi voli e illimitati, come l' affetto e il pensiero dell'uomo che esprime. La mano di lei non può essere guidata, chè unica sua guida è il proprio suo spirito. Quanto più l' arte tien dietro fedelmente alle leggi della bellezza, e tanto più promuove la dignità dell'uomo. Imperocchè che cosa havvi di più morale, quanto il tutelare e difendere alla natura spirituale il suo primato sulla natura sensibile, suscitare e mettere in esercizio l' assopita scintilla divina nell' umana, sicchè l'uomo, avvicinandosi alla natura dell' Angelo, trionfi di tutti i bisogni della natura inferiore? L' arte per tal guisa si fa mediatrice fra la ragione e il senso, tra l' inclinazione e il dovere; e conciliatrice di questi elementi, che lottano tanto gagliardamente fra loro, e sono spesso in aperta contraddizione.

§ CXLI

Quindi la *moralità dell' artista*, più che nella ten-

denza morale delle sue produzioni, risiede propriamente nel senso casto e incontaminato, onde egli concepisce e produce. Da un' anima compresa dallo spirito più sublime non potranno mai nascere produzioni, che adulino e blandiscano la natura inferiore dell'uomo; perchè dal santo non può derivare il profano. L' artista è un essere privilegiato, sul cui capo veglia la benedizione del Cielo. Un' opera d' arte, che ridesti gli appetiti del senso, cessa per ciò stesso d'essere estetica. La bellezza vien meno perdendo il velo candidissimo delle grazie. Come mai la violazione d'ogni verecondia potrebbe produrre la vera emozione estetica, ed ottenere il plauso delle vergini Muse? Se l'arte intende per sè a sollevare tutto l' uomo, a farlo spaziare sovra l' orizzonte limitato della vita comune, a confortarlo d' un obblio generoso di se medesimo in mezzo alle cose volgari che lo circondano, forse avvalorandolo nel forte proposito di affrancarsi da esse, e di sottometterle alla legge della sua interna dignità; l'arte, io diceva, agirà anche moralmente come ogni cosa grande. Imperocchè diviene arte mediante la sua aspirazione all'ideale; essa ha un sommo carattere d'interna verità; ed alcune parti oscure nel quadro generale si attempreranno all' armonia dell' interno; onde l'impressione totale sarà tuttavia *etica;* perocchè il vizio ripugna alla vera bellezza. Se l'arte da un lato ci mostra l'errore, la debolezza, il vizio; dall' altro in virtù della sua rappresentazione spicca anche di per sè la qualità divina della punizione, dell' espiazione, dell' emenda. Non può ispirare interesse nell' arte quella bassa immoralità, che ci ritrae l' essere celeste crudelmente scaduto per amore di una vile dilettanza de'sensi senza bisogno e idea alcuna di bene, di miglioramento, di perfezione; e, se sopportiamo la pittura del vizio, egli è solo in quanto vi sia per entro celata un' idea e una tendenza spirituale che sussista da sè, e faccia spiccare col contrapposto la virtù. Dove la poesia giocosa fa segno del suo ridicolo gli

umani traviamenti, è mestieri notare la linea che separa la follia innocente da ciò che è moralmente riprovevole; di maniera che sulla prima è lecito scherzare e ridere; nello scherzo e nel riso del secondo deve trapelare la serietà e lo sdegno, il quale si giova dell' arma del ridicolo come semplice mezzo ausiliario per ottenere un effetto maggiore dallo stato intrinseco della cosa. Egli è in proposito notabile quanto dice il Gioberti: « Quando si dipingono i vizi e i difetti per correggerli o dar rilievo alle qualità contrarie, il brutto adempie riguardo al tipo intelligibile della perfezione umana le stesse parti, che sono esercitate dal sublime negativo rispetto al positivo. Conviene però che il male sia temperato al bene come nel Don Chisciotte del Cervantes, nel Falstaff del Shakspeare e nell'Abondio del Manzoni; invece nel Tartufo del Molière e nel Timoteo del Machiavelli la bruttezza morale eccede i termini conceduti al poeta ». Le opere del genio non pure sono animate da una dignità etica, ma anche religiosa; onde divengono oggetti di sublime estetico lo sguardo confidente sollevato alla Provvidenza, e a quella ignota regione ove alberga una eterna libertà, e la terribile pittura delle Eumenidi, e dell' Angelo della morte (Abbadona), e la profondità del Tartaro e dell' Inferno. Anche quegli stessi poeti che professarono l' ateismo, come poeti furono deisti; quindi contro la propria convinzione presentarono la virtù nella sua primitiva connessione coll' intimo sentimento di un Dio e coll' amore. Come il cielo terrestre si protende sulla innumerevole famiglia de' fiori caduchi della terra, così un cielo divino sta sopra il magico giardino dell' arte. Le opere artistiche, che violassero la dignità del sentimento e della ragione universale, dovrebbero dichiararsi assolutamente come il più grave oltraggio recato allo spirito divino dell'arte.

§ CXLII

Nella maniera stessa che il vero artista concepisce ed informa l' opera sua con sentimento puro ed intemerato, anche l' osservatore dovrà appressarvisi col candore e colla castità dell'affetto. Chi non racchiude in cuor suo cotesto sentimento, troverà materia di scandalo non pure nell' arte, ma in ogni cosa umana. Non sono già immorali l'arte e l' opera artistica; sibbene gli uomini lo sono sovente. In quelle anime soltanto, in cui s' è già inoculato il veleno della vita brutale può entrarne una qualche stilla di più per via del pennello del pittore, dello scalpello dello scultore, della parola del poeta; mentre per un' indole innocente lo stesso candore serve come di magico nappo, il quale nelle antiche leggende distruggeva l'efficacia del più pestifero veleno. Merita forse nota di biasimo un' opera, perchè esprime le belle forme del corpo, e il nudo con tutta squisitezza, nitidezza e venustà, come il celebre Fauno nel Museo di antichità in Dresda, l' Apollo del Belvedere, e l' uomo dedito al senso ne resta quasi tocco da un' ebbrezza voluttuosa ? I Greci col loro senso squisito per l' arte non vedevano forse pubblicamente le figure nude delle statue, senza tenerle per ciò solo come immorali ? Non terrebbero essi invece per impudichi ed immorali moltissimi atteggiamenti e movenze de' ballerini sulle nostre scene ?

§ CXLIII

Alcuni dànno taccia all' arte di corrompere i costumi, o snervare gli animi ; altri d' indole stoica sostengono, che essa renda fantastica la gioventù, e inetta alle positive occupazioni della vita, adescandola allo strano, e destando con istudiati lenocinii la scintilla dell' amore, che in ultimo prorompe nella fiamma devastatrice della passione. Non possiamo negare, che talvolta alcuni artisti abbiano promosso e favoreggia-

to il predominio della fantasia sull'intelletto; concediamo eziandio, che dalla pittura esagerata del sentimento pigliasse origine qualche tragica azione, la quale non sarebbe altrimenti avvenuta; ma la cagione di ciò non è tanto da cercarsi nei soggetti quanto negli oggetti artistici. E poi potrebbe l'abuso scemare il pregio di una cosa, e far sovr' essa proferire una sentenza di condanna? Se in qualche opera di malaugurati artisti e scrittori si dipinge la voluttà coi più vivi colori, se l'immoralità è presentata con attrattive morali, e il triviale sollevato a non so quale altezza estetica, ciò non potrà dirsi nè poesia, nè arte; imperocchè tutto ciò che non è spirituale, malgrado il più dovizioso sfoggio di colori sensibili, rimarrà sempre comune, e non mai poetico. L'arte, il più splendido fiore della morale esistenza, non è forse la rivelatrice dei divini secreti e dell'innata bellezza, il cui raggio virginale illumina le anime pure, e la cui forma rimane tanto nascosta all'occhio puramente materiale quanto la verità? Come ristretta e meschina non sarebbe la vita nostra, se non ci fosse dischiuso il mondo degl' ideali, un mondo fantastico, a cui possiamo ricoverare nelle ambasce, nelle noie, nei dolori dell' attuale, dimenticando il presente grave di cure, e la dura realtà, inebbriando i nostri sguardi di forme ed imagini più sublimi? L'arte è il mezzo spirituale e migliore dell'umana esistenza; e chi propriamente conosce la sua natura, e confronta la storia sua cogli annali dei popoli, può per fermo conchiudere, che non fu l'arte corruttrice degli uomini, sibbene che la corruzione degli uomini trasse seco la corruzione dell' arte.

§ CXLIV

Sebbene per ciaschedun artista non abbiavi che una semplice specie di segni, come pel poeta la parola, pel musico i suoni, pel pittore il disegno ed i colori; nullameno questi segni nella loro composizione ammet-

tono una grande varietà La particolarità nell'uso loro costituisce lo stile. Lo stile, come è noto, trae il suo nome dallo stilo, σῦλος, onde gli antichi servivansi come stromento per iscrivere. La maniera propria di maneggiare lo stile, il mondo peculiare dell' espressione in un' opera letteraria, finalmente la maniera propria dell' espressione in un lavoro artistico in genere, sono i diversi significati in cui prendesi il vocabolo stile, l' ultimo dei quali è il più comune. Delle volte però lo si adopera in senso più ampio, intendendosi per esso in generale il carattere estetico di un' opera artistica, significato che vale specialmente per le opere nella storia delle arti. Imperocchè l'arte bella ha una varia potenza, ossia comprende in sè varie arti; ed ogni arte ha il suo modo proprio d' espressione, ossia il proprio stile: stile plastico, pittorico, musicale, poetico, i quali anche talvolta si scambiano in guisa, che parlasi di stile plastico nella pittura, di pittorico nella scultura, ed anche di stile plastico e pittorico nella poesia. Avendo inoltre ogni arte le sue specie, ciascuna di esse altresì ha il suo stile; quindi le denominazioni di stile epico, lirico, drammatico, da chiesa o da teatro. Siccome finalmente ogni arte ha vari gradi di sviluppo, approssimandosi più o meno nelle sue produzioni all' ideale dell' arte, ne nascono anche in tale rispetto varie specie di stile, p. es. stile rozzo o antiquato, grande ed ardito, grazioso, antico o moderno, stile del secolo di oro dell'arte, stile ideale e naturale. Se non che ogni artista ha pure la sua maniera propria di espressione, onde derivò lo stile individuale o personale (p. es. di Omero, di Demostene, di Raffaello, di Mozart, ecc.) e da esso l' intelligente riconosce spesso l'autore d'un'opera artistica, se anche il nome ne è affatto ignoto, o falsamente attribuito. Da sì fatto stile piglia origine lo stile di scuola, intendendosi con questa parola in senso estetico una famiglia di artisti, che seguitarono un certo stile così nella pratica dell' arte, come nell' inse-

gnamento di essa, onde lo stile trapassa dal maestro a' discepoli. Per ultimo nè il secolo colle sue tendenze, nè gl' individui colla maniera lor propria di pensare e di sentire possono emanciparsi dalla sfera della nazionalità; laonde lo stile nell' arte distinguesi innanzi tutto secondo i popoli, indi per secolo, e in fine per gl' individui; cotalchè esso significa o uniformità nazionale, o nazionale di un certo periodo, o individuale delle produzioni dell' arte.

§ CXLV

Lo stile individuale non può acquistarsi, ma solo condursi a perfezione mediante lo studio assiduo degli esemplari classici; perchè desso costituisce, per così dire, una cosa sola coi contorni, in cui le forme presentansi all' occhio interiore dell' artista.

§ CXLVI

Ogni individuo ha in tutto il suo fare una certa maniera, onde si divisa dagli altri sì facilmente come per la propria fisonomia; medesimamente l'ha pure come artista rispetto allo stile. Per lo che distinguesi la *maniera* dallo *stile*, intendendosi comunemente per essa un modo di espressione più circoscritto per opera dell' abitudine; per lo stile in cambio un modo più libero come effetto del semplice entusiasmo. La maniera, per usare la frase di un critico delle arti, rassomiglia ad una tazza colorata; per qualunque sorta di vino vi si versi esso avrà sempre il colore del bicchiere. Ma lo stile è un nappo senza colore, di somma trasparenza, che fa apparire qualunque specie di vino nelle tinte più pure e naturali. Lo stile s' incarna modestamente nell' oggetto, talchè non si fa tanto o quanto notare, anzi sparisce affatto, e non ha vita che nella rappresentazione; la maniera in contrario mostrasi da per tutto, modifica sempre le cose conforme a se stessa,

recando in ogni parte l'impronta della personalità dell'artista. Impertanto lo stile d'un artista non può essere franco interamente da ogni maniera; anzi lo stile personale è tanto intimamente connaturato col complesso e colle limitazioni dell individuo, che possiamo dire con Buffon, *le style est l'homme même;* cioè nello stile si ritrae tutta la sua individualità colle più sfuggevoli gradazioni. La maniera quindi per se medesima non è biasimevole. Essa diviene solo difettosa, allorchè comunichi alle opere d'un artista un colorito uniforme, onde chiaramente apparisca, ch' egli sia del tutto schiavo della sua maniera; e finanche nella pratica esecuzione valga così poco ad elevarsi sovr'essa, che per difetto di libertà nella produzione le opere sue non abbiano varietà nella forma. Allora dicesi che l'artista è manierato, o che cade nel manierato. Tali sono p. es. le incisioni di Claudio Melan, che lavorò solo con linee paralelle, le quali, movendo da un punto, aggiransi in cerchio come linee spirali. Se l'artista non pure è manierato senza saperlo ma a bello studio, ne nasce lo stile affettato o leccato. L'imitazione servile della maniera altrui è più funesta ancora per l'arte; perocchè toglie l'indipendenza o personalità dell'artista, limita ancor più la maniera limitata, ed è quindi un impedimento ad allargare il potere dell'arte per via della maggior possibile varietà dello stile. Che poi ciaschedun autore ed artista ritraggasi nel proprio stile, come ogni popolo nella propria lingua, e che la più intima personalità si traduca nello stile, ce ne porgono per molti un esempio i tre elegiaci romani Tibullo, Properzio ed Ovidio, non che gli storici Cesare, Livio e Tacito. La storia della letteratura e dell'arte abbonda di siffatti esempi.

§ CXLVII

L'arte nella sua essenza è una ed invariabile, ma in rispetto alla sua rappresentazione ammette una

grande varietà. Imperocchè o l'arte intende più al reale, alla natura, o al naturale (naturalismo o realismo dell' arte); o più all' ideale, al sentimentale o spirituale (idealismo dell' arte). Da qui nasce una grande distinzione nel mondo artistico, come lo prova l' arte antica e la moderna, oppure l'arte greca e la cristiana. Questa opposta direzione degli antichi e dei moderni corre quasi sistematicamente in tutte le manifestazioni delle arti, si rivela nella musica, nelle arti figurative, come nella poesia. Gian Giacomo Rousseau notò già la differenza nella musica, dimostrando come il ritmo e la melodia sieno il principio prevalente nella musica antica, l' armonia nella moderna. Nelle arti figurative Hemsterhuysio sentenziò con fino giudizio, che i pittori antichi furono forse troppo plastici, e i moderni artisti plastici troppo pittori. E a chi non balza sott' occhi a prima giunta la differenza tra l' architettura germanica e la greca? Se vogliasi per ultimo confrontare la poesia greca colla moderna, vedremo, che non pure l' oggetto dell' arte greca appartiene al mondo sensibile, ma anche la sua espressione è del tutto reale ed oggettiva. L'artista greco nel raffigurare il suo oggetto s' affisa nel mondo con occhio sereno, altero della propria sua forza; egli lo coglie come si mostra in se medesimo, e s' imparadisa nel sentimento artistico, ma senza fantasticare e perdersi nel sentimento. Indi derivano quella chiarezza, quella precisione, quella calma armonia e finitezza nelle forme, onde tanto raccomandansi le produzioni dell' arte greca; poichè è sempre l'oggetto che parla da sè, e non il poeta che sparisce affatto dall' opera sua. Il distintivo dell' arte greca si è l' *oggettività*. L' arte cristiana aspira di più all' ideale, al sentimento, allo spirito; il suo carattere è la soggettività; indi il chiaroscuro, il misterioso, il vago di essa; l' indole sua è più ch'altro lirico-musicale Avvi però alcune eccezioni; perocchè queste due direzioni principali non si rinvengono mai in modo esclusivo, ma spicca-

no più o meno ne' vari popoli e in ciascheduna letteratura. L'arte si presenta diversamente presso le nazioni meridionali e le settentrionali. Medesimamente emerge di più l'oggettività o la soggettività secondo le varie età de'le nazioni, e la personalità dell'artista.

§ CXLVIII

In che dunque risiede il precipuo fondamento della differenza tra l'arte antica e l'arte cristiana? I Greci, di bella e nobile schiatta, forniti di sensi squisiti, d'animo sereno, sotto un mite e puro risguardo di cielo, in una regione marittima favorevole al commercio delle idee, fiorirono nella condizione più prospera, e vissero, per così dire, nella gioventù dell'umanità. Indi il sentimento aperto ad ogni impronta di bellezza, la fantasia vivace ed agile, gaio il pensiero della vita, una dignitosa semplicità, una verità naturale e per ultimo l'oggettività nelle opere loro. L'arte greca è l'espressione sentita dell'armonia di tutte le forze. La religione de' Greci non conosceva il contrasto tra il finito e l'infinito; il sovrannaturale non era che una gradazione del naturale. I Greci contemplavano l'infinito nella natura come natura; l'esteriore, il sensibile e quanto vi si riferisce aveva quindi per essi una somma significanza e realtà. Imperocchè dove tiensi la Divinità come un essere fenomenico, anche la materia terrestre, il corpo, il sensibile deve significare più assai, che non in quella dottrina, in cui la Divinità manifestasi quale spirito puro ed assoluto alle umane intelligenze. La religione de' Greci consisteva in semplici cerimonie e sacrifizi, nè conoscevasi, tanto o quanto di una adorazione di Dio *in ispirito e verità*. Il culto loro era un nobilitato sensismo, le loro feste religiose, feste di allegrezza e di tripudio. Quindi la disposizione dell'animo greco era la letizia, un abbandono e un libero svolgimento nella serena natura, le cui forze rappresentano gli Dei medesimi. Allorchè

brillò sull' orizzonte morale il sole della religione cristiana, innanzi alla sua luce dileguarono gli Dei della natura; gli attributi della potenza, della sapienza e della bontà, ch' erano stati divisi fra tanti numi parziali, nella religione cristiana concentraronsi, come altrettanti raggi, nell' idea di un Ente eterno, e tutta la natura fu tenuta come creazione della parola onnipotente d' un Dio trino, di quel Dio che abbraccia le creature al paterno suo seno, santo ed imperscrutabile nella sua essenza, di quel Dio, che sebbene abbia in ciaschedun essere, dall' uomo all' insetto, dall' astro al filo d' erba, improntato il suggello della sua Provvidenza, e sparso per ogni dove a piene mani gli argomenti innumerabili dell' eterno amor suo e della sua infinita misericordia; tuttavia ricoperse d'una sacra oscurità i suoi decreti; che è troppo sublime per essere segno dell' arte, troppo misterioso per potersi del tutto intuire colla ragione, non rivelandosi nel colmo della sua gloria se non al cuore semplice e puro del cristiano. Conforme alla religione cristiana il finito, il sensibile è scala che conduce a Dio, e sotto questo riguardo può dirsi, ch'è senza significato e realtà, non ricevendo valore, se non in quanto si sagrifica all'infinito. Il vero termine della nostra vita risiede al di là di questo mondo, cioè nella riunione con Dio, onde l'uomo è scaduto per la colpa d'origine. Solo nel cielo è la vera nostra patria, e questa vita non è che la preparazione ad una più sublime. Quindi il continuo rientrare in se stessa della mente cristiana coll'abbandono del mondo terrestre, e la continua aspirazione di essa all'eterno. La religione cristiana è del tutto interiore, soggettiva, vive nel sentimento; e come il fiore nel silenzio volgesi fragrante alla candida luce, così il cristiano indirizza i suoi sguardi al cielo. Nessun oggetto esterno può interamente adempiere od appagare l' anima sua, la quale non può saziarsi che nel sentimento dell' infinito. Per queste soavi e consolanti dottrine del cristianesimo il complesso dei nostri sentimenti ot-

tenne un fare più mite, e un carattere più dolce e benefico.

§ CXLIX

Come osserva giustamente Aug. Guglielmo Schlegel, l'energico carattere de' conquistatori del Norte determinò specialmente la forma della coltura europea dal principio del medio evo in poi; imperocchè quelle bellicose schiatte furono le prime a recare nuovi principii di vita nelle nazioni degenerate. La severa natura del Nord costrinse l'uomo a rientrare in se stesso, e quanto egli perdette nello sviluppo d' una ridente e sensibile imaginazione, altrettanto avvantaggiò nelle disposizioni più dignitose e più gravi dell' anima sua.

§ CL

Dalla fusione dell' eroismo rozzo ma leale dei conquistatori del Nord co' sentimenti del cristianesimo nacque la *cavalleria*, cioè l'ordine e lo spirito cavalleresco, il cui scopo era di guarentire con voti sacri l' esercizio dell' armi dal barbaro abuso della forza.

§ CLI

Alla virtù cavalleresca associossi uno spirito nuovo e più modesto d' amore, e divenne un omaggio verso gli esseri, che nell' umana natura sembrano dover maggiormente accostarsi agli angeli; e parve, che la religione medesima consecrasse questo culto presentando sotto sembianze divine alla venerazione de'mortali ciò ch' è sulla terra di più puro e di più commovente, l' innocenza d' una vergine e l' amor di una madre. Le donne, come figlie, mogli, madri e sorelle, formano il centro della vita domestica, e, ravvivando tutte queste relazioni, tengono in mano lo scettro del buon costume. Da indi in qua prevalse generalmente la parte spirituale dell' amore.

§ CLII

Siccome il cristianesimo non si accontentò, come il culto pagano, di cerimonie esteriori, ma si volse al cuore dell' uomo ed a'suoi più reconditi affetti per impadronirsene; così l' energico sentimento dell' interiore libertà, e la dignitosa indipendenza dell' animo ricoverarono nel dominio dell' onore. Questa morale mondana collocossi a fianco della morale religiosa, e parve talvolta trovarsi con essa in collisione. Tuttavia alcuni tratti di analogia l' una all' altra raccostarono. La religione, come l' onore, non calcola mai le conseguenze delle azioni; e quella e questa consecrarono principii assoluti, togliendoli fuori del potere d' una ragione scrutatrice.

La cavalleria, l' amore e l' onore porsero in giunta alla nuova religione materia alla poesia nazionale, che verso il principio del medio evo diffuse le sue produzioni con una dovizia incredibile, e precedette una cultura più artifiziale, cui coll' andar del tempo andò acquistando lo spirito romantico. Anche quest' epoca ha i suoi miti fondati sulle leggende e sulle favole della cavalleria; ma l' eroismo ed il meraviglioso che vi regnano sono d' un genere interamente opposto a quello dell' antica mitologia.

§ CLIII

Ogni opera estetica o reca la sua propria significanza in se medesima, ovvero accenna a qualche cosa fuori di sè. In questo secondo caso ha luogo il *simbolo*. L' arte simbolica comprende il *simbolo* propriamente detto e l' *allegoria*. L' uno personifica l' idea, l' altra la traveste di analoga rappresentazione. Nei cartoni, per es., di Raffaello la Prudenza, la Moderazione e la Forza sono figure simboliche; ma Cupido che si ricopre della pelle leonina di Alcide, e trascina la clava di lui, è una allegoria, o imagine di un fatto

pratico, che l' amore vince il valore. Gli antichi raffiguravano sulle Gemme Amore, che cavalcando un leone suona la lira, allegoria ingegnosa della potenza della musica.

§ CLIV

Dal simbolo distinguesi l' *attributo* o quel segno, onde ottiene significanza una rappresentazione figurata, come la Fede dal segno della croce, la Speranza dall'àncora, la Verità dal sole sfolgorante nel petto. L'attributo si riferisce solo alla simbolica, non già all' allegoria; salvo che non vi si vogliano ritrarre figure simboliche. Differisce poi il simbolo dall' attributo in quanto quest' ultimo si aggiunge sempre solo, come segno proprio di una imagine, per la migliore rappresentazione delle qualità ad essa spettanti; il primo invece assolutamente e senza aiuto riesce indipendentemente e da se stesso intelligibile. Quindi tutti gli attributi sono simboli, e non viceversa. La civetta, qual emblema della Sapienza, non basta a contraddistinguere Minerva, se non vi andasse congiunta un'espressione spirituale e dignitosa nel portamento della persona.

Gli attributi sono: 1.) *Essenziali*, se hanno un'intima attinenza o reale similitudine ed analogia coll'idea; essendo essi o *assoluti*, ove anche considerati da sè conservino una significazione, p. es. la tortora qual simbolo d' amore; o *relativi*, ove uniti colla figura, e per via soltanto di essa connessione ottengano un significato, per es. le chiome serpentine delle Furie. 2.°) *Accidentali* o *convenzionali*, se congiungonsi cogli oggetti per semplice abitudine o convenzione, per es. il ramo di ulivo per la Pace, la bilancia di Temi, il caduceo d'Esculapio. Gli attributi, come interveniva presso i Greci, vogliono essere ingegnosi, e non, come incontrasi sovente nell' arte moderna, spiacevoli e dissonanti. Conviene inoltre essere molto cauti nell' applicazione loro, poichè il cumulo degli attri-

buti distrugge l' impressione in un' opera d'arte invece di chiarirla. Hogart porse i migliori esempi sul modo efficace di usarne nelle caricature. All'attributo appartiene anche l' emblema, come ornamento simbolico.

§ CLV

Nel simbolo e nell' allegoria dobbiamo sempre dare la preferenza all' oggetto più sublime; poichè, intromettendo il comune o il volgare in questo ordine, l'arte perde di sua dignità, e diviene un giuoco puerile e stucchevole. Il simbolo e l' allegoria devono sempre apparire nella loro integrità, nè mai amalgamarsi cogli oggetti storici, come, per esempio, nella Galleria Farnese di Annibale Caracci. Inoltre il particolare, che viene espresso mediante il generale, deve rivestire un'idealità nelle sue forme, emanciparsi dalla prosa della vita umana, e specialmente nel complesso improntarsi d' una viva unità. Al che richiedesi pure la chiarezza, che è condizione indispensabile del simbolo e dell' allegoria. Devesi a primo aspetto riconoscere, che la figura esibita non significa se stessa, nè racchiude in sè il proprio essere; ma che è imagine od ombra di una cosa più sublime, cui non possiamo percepire che per mezzo dell' analogia. Finalmente il simbolo e l' allegoria abborrono dai vani ornamenti, e da ciò che è semplice accidente; perchè tutto questo non farebbe che traviare necessariamente l' intelletto dalla vera significanza, e trarrebbe a sè l' attenzione, distruggendo o alterando la bella armonia tra l' idea e la forma che la rappresenta.

§ CLVI

Il valore del simbolo dipende quindi da cotale intima relazione dell' imagine colla cosa, non esistendo per se sola, ma accennando ad un senso ivi contenuto, senza perdere perciò della sua espressione. L' unione

pertanto dell'intelligenza colla evidente individualità, della naturalezza coll' espressiva proprietà, è il difficile problema, che di rado viene sciolto felicemente. Se l'allegoria è sempre una creazione artifiziale e meditata; il simbolo invece propriamente parlando suol essere l' espressione necessaria dell' idea. L'allegoria non è identica coll' idea, come lo è il simbolo; ma è solamente simile ad essa, è un' allusione figurata.

§ CLVII

Del resto l' allegoria non può aver luogo che nelle arti oratorie, e tra le figurative nella pittura e nella plastica, indi nelle arti mimiche; ma niente nella musica e nell' architettura. Imperocchè soltanto le prime pei loro mezzi rappresentativi sono atte a rivelare un doppio senso, un significato generale accanto al particolare. L' allegoria fu specialmente usata in quelle epoche dell' arte figurativa, in cui essa non possedeva che mezzi insufficienti di rappresentazione, ovvero in quelle età in cui forviò dalla sua destinazione, e giunse alla decadenza.

§ CLVIII

L' arte nella sua essenza è una, ma nella realtà manifesta il suo concetto ideale sotto le condizioni del molteplice, partendosi in varie *arti belle*. Le singole arti belle esistono, in quanto vi sono certi ordini particolari di creazioni artistiche, che si dividono e si limitano per via d'una nota o caratteristica estetica speciale. In ciò risiede la base della possibilità della loro partizione.

§ CLIX

Non s' accordano gli estetici sul principio della divisione delle belle arti. Una divisione scientifica delle arti belle, che vuol trattare delle varietà relative alla

bellezza delle produzioni, ossia all' intrinseca natura dell'arte, deve prendere le mosse dalla necessaria differenza dei mezzi rappresentativi, onde possiamo servirci quali esseri ragionevoli-sensibili; e presentarle in modo che d' uno sguardo comprendasi l' intiero dominio delle arti, ed accenni le mutue analogie od affinità. La natura nei mezzi rappresentativi determina i limiti e l' estensione del campo entro cui s'aggirano; e da essi mezzi risultano la scelta degli oggetti, cui valgono a rappresentare, la maniera della rappresentazione, e la qualità del piacere spirituale ch'esse producono. Ora rappresentare altro non significa che rendere qualche cosa presente ai sensi, o, in altri termini, estrinsecare; quindi i mezzi rappresentativi diversi nella loro indole si riferiscono ai vari ordini del mondo fenomenico, ed agli organi per la percezione e rappresentazion loro. Siccome pertanto distinguiamo il mondo fenomenico in interiore ed esteriore; medesimamente lo è per le arti, che diconsi per ciò del senso esterno ed interno. I mezzi rappresentativi delle arti belle della prima specie si riferiscono soltanto ai sensi più nobili od estetici, che sono la vista e l'udito ed in parte il tatto; onde ne nasce l' arte *figurativa* e la *tonica*. La prima rappresenta sotto la forma della vista, la seconda sotto quella dell' udito. L' arte del senso interiore è propriamente la poesia. Essa è l'arte più spirituale, la quale per la sua rappresentazione ha mestieri di certi segni esteriori, cioè delle parole, come simboli propri dei pensieri. Ma nè nelle parole nè nei suoni è riposta l'essenza della poesia, la quale perciò non può essere considerata come arte tonica. Alla poesia si raccosta alquanto indirettamente l'eloquenza, come semplice arte relativa. La figurativa, la tonica e la poesia costituiscono le tre arti primitive. Le altre non sono che derivate, distinguendosi in arti semplicemente derivate o subordinate, come l'arte del disegno (grafica) che comprende il disegno in senso stretto; la pittura, la silografia, o incisione in legno, la cal-

cografia o incisione in rame, la calipsografia o incisione in acciaio, la litografia, la plastica e l' architettura; ovvero composte derivate, che potrebbero anche dirsi di transizione o di passaggio dall'una all'altra. A questa categoria appartengono la declamazione e la mimica, la prima delle quali forma il passaggio dalla poesia ed eloquenza alla musica, l' altra dalla poesia ed eloquenza all' arte figurativa. Dalla declamazione e dalla mimica risulta l' arte comica. L' arte coreografica o del ballo serve di transizione dalla mimica all' arte tonica.

§ CLX

Riguardata dal punto di vista della produzione, avvi accosto all' arte vera nel senso più rigoroso della parola un' arte semplicemente rappresentativa La prima esprime l' opera in armonia alla idea nella pura sua forma Non tutte però le opere artistiche bastano da sè, e valgono senza altro aiuto a produrre il pieno effetto conforme all' intendimento dell' artista. Una poesia ed un' opera di musica senza declamazione, la mimica e l' arte comica senza rappresentazione sensibile in generale, non sono che un' ombra di ciò che dovrebbero essere. Deve quindi collegarvisi un' arte secondaria per colorire l'opera estetica nel modo stesso, onde fu concepita dall'artista. Al qual uopo richiedesi la più scrupolosa conformità della rappresentazione con quanto è da rappresentarsi; perocchè ogni deviazione non riuscirebbe che a scapito e contraffazione dell' opera. Se l' artista esecutore vuol rappresentar bene, dev' egli innanzi tratto accogliere, e in sè fedelmente riprodurre l' opera d' arte, eguagliare al più possibile la vivacità e chiarezza dell'artista creatore, intendendola in ogni sua parte; e a misura che ciò apparisce nell' esecuzione, maggiore ne è anche il piacere in grazia della virtù estetica percettiva Inoltre deve entrar bene addentro nell'idea e nello spirito

dell'artista, per procacciarsi il maggior plauso dovuto a quest' ultimo almeno nell' istante della rappresentazione. È poi fuor di dubbio, che maggiore è il merito del secondo che del primo, per quanto riesca felice l' esecuzione.

§ CLXI

Il giardinaggio è da alcuni connumerato fra le arti figurative; ma esso non è che un'arte abbellitiva. L'artista di questo genere giovasi della natura come interviene in un disegno pittoresco, o lo crea da se medesimo. Nel primo caso il paesaggio dee recare in sè l' impronta del carattere estetico, altrimenti la scelta ne sarebbe biasimevole. Nel secondo ei sarebbe bensì creatore, ma allora il suo intendimento riuscirebbe infelicemente per un altro rispetto, mirando ad esibire un prodotto d' arte per un prodotto di natura. Oltracciò è indispensabile condizione dell' arte l' avere un'esistenza indipendente a petto delle opere della natura; esistenza congiunta ad un predominio della parte spirituale, o dell'idea. Il giardinista quindi rimane in tutto un semplice ordinatore, ed ove ei voglia attribuire deliberatamente al suo lavoro un concetto artistico, deve per ciò prendere a fine il significato della pittura di paesaggio.

Tuttochè l' arte di costruire giardini sia affine alla pittura di paesaggio, nullameno quella seguita il principio plastico; essendo difficile al costruttore di giardini di compartire alle sue creazioni un senso poetico, e di connettere le varie parti per mezzo d'un ideale. Inoltre non è per avventura tolta l'impressione pittorica dell'intero per ciò stesso che riesce impossibile nel giardino stesso di abbracciarlo colla vista? Oltracciò il giardino non resta forse sempre una parte della realtà, non rimane soggetto alle mutazioni del tempo, non dipende dall' acqua, dal sole e dall' avvicendare delle stagioni?

Altri annoverano fra le arti belle la cromatica; per-

chè anch' essa producendo le sue imagini che vanno succedendosi a poco a poco nel tempo, fondasi nella fantasia riproduttrice, ed interessa il sentimento. Ma non manca ad essa l'anima d'un lavoro artistico, cioè l'idea? Ed anche volendogliela concedere, apparterrebbe alla pittura, non presentando in ultimo che contorni in colori. Meno ancora dell' arte dei giardini e della cromatica, possono entrare in tal novero la cosmetica, la calligrafia, la scherma, l'equitazione (ginnastica), ove non vogliasi riporre la bellezza nella semplice forma. Dove è in effetto l' idea che esse arti intendono di raffigurare? Vuolsi qui pure ricordare il cembalo dei colori del Castell. Una musica di colori contraddice a sè stessa; poichè la composizione dei suoni appartiene al tempo, la composizione de' colori allo spazio, ed i colori nel tempo hanno bensì una successione, ma difettano di durata, onde non possono rappresentare un tutto nel tempo.

FINE DELL' ESTETICA PURA

INDICE DELLE MATERIE

INTRODUZIONE

CAPO PRIMO

TEORIA DEL BELLO

CAPO SECONDO

TEORIA DELL' ARTE

Napoli 28 *Marzo* 1856.

CONSIGLIO GENERALE
DI PUBBLICA ISTRUZIONE

Vista la domanda del tipografo Gennaro Agrelli, con la quale ha chiesto di ristampare l'opera intitolata: *Estetica sulla teoria del Bello e dell'Arte* di Francesco Ficker, preceduta dalla teoria del bello di Vittorio Cousin e F. Schelling.

Visto il parere del Regio Revisore sig. D. Alessandro Gualtieri.

Si permette che la suindicata opera si stampi, però non si pubblichi senza un secondo permesso, che non si darà se prima lo stesso Regio Revisore non avrà attestato di aver riconosciuto nel confronto esser l'impressione uniforme all' originale approvato.

Il Consultore di Stato
Presidente provvisorio
CAPOMAZZO

Il Segretario Generale
GIUSEPPE PIETROCOLA.